LA LITERATURA Y EL MAL

GEORGES BATAILLE

Ediciones el**aleph**.com

Editado por
el**aleph**.com

© 2000 – Copyright www.el**aleph**.com
Todos los Derechos Reservados

"Hoy ya lo sabemos: Bataille es uno de los escritores más importantes del siglo. La Histoire de L'oeil, Madame Edwarda, han roto el hilo del relato para contar lo que nunca había sido contado; la Somme athéologique ha hecho entrar el pensamiento en el juego- en ese juego arriesgado- de lo extremo, de la culminación, de la transgresión; L'Erotisme nos ha dado un Sade más próximo y más difícil. Debemos a Bataille gran parte del momento en el que nos encontramos; y mucho de lo que queda por hacer, decir y pensar, le es debido sin duda, y lo será durante mucho tiempo. Su obra crecerá sin cesar."

Michel FOUCAULT

En 1943, Jean-Paul Sartre anunciaba a Georges Bataille como "un nuevo místico". Acababa de ser

publicado entonces el primer libro de este extraño escritor firmado con su propio nombre, L'expérience intérieure; pero, pese a ello, Bataille llevaba trabajando más de veinte años, casi en el más absoluto silencio. Ediciones anónimas, firmadas con seudónimo, o bien limitadas y cuidadosamente restringidas habían ido recogiendo sus obras, mientras que el resto se dispersaba en su labor de articulista y documentalista. La celebérrima Histoire de l'oeil, apareció en 1928, bajo el seudónimo de "Lord Auch"; L' anus solaire circuló en 1931 en unos pocos ejemplares; Madame Edwarda se publicó en 1937 bajo el nombre de "Fierre Angélique". El verdadero autor, que permanecía en la sombra, Georges Bataille, había nacido en 1897, en Billom, en el Puy-de-Dóme. Alumno de la escuela de Documentalistas, trabajó toda su vida como archivero y bibliotecario, en Orleans y París finalmente, elaborando silenciosamente una obra que tardaría en ser conocida, en llegar al gran público.

Toda la obra de Bataille es una larga confesión, una meditación universal; y sin embargo, su persona, el sujeto de esta meditación, sigue siendo en gran parte un misterio. Se sabe que trabajó en su profesión con celo ejemplar. Empleado en la Bi-

blioteca Nacional, y en el Gabinete de Medallas, colaboró durante algún tiempo en la revista de numismática Arethusa. Seducido por la etnología y la antropología, dirigió las revistas Documents y Acéphale, y colaboró asimismo en La Critique sociale. Se sometió a una cura psiquiátrica en los altos 1926-1927; participó en las actividades surrealistas, hasta su polémica con André Breton en 1930; Bataille acusaba de "idealismo" a Breton, quien por su parte respondió rechazando el "bajo materialismo" de su adversario. Colaboró con los comunistas, animó el grupo "Contre-attaque" durante el Frente Popular. En 1933.re ve obligado a cesar de trabajar por motivos de salud, experimentando por aquellos años una serie de fenómenos de tipo místico que te llevarían a la redacción de L' expérience intérieure.

En vísperas de la guerra fundó un "Colegio de Sociología", con Roger Caillois y Michel Leiris, y una sociedad secreta que funcionaba en torno a la revista Acéphale. En 1938 pierde a "Laura", la mujer que compartía su vida y cuyos escritos póstumos publicaría en colaboración con Leiris. De 1937 a 1940 su firma aparece en numerosas revistas literarias, artísticas y científicas. Viajero por España en varias ocasiones, fundó después de la guerra la que

sigue siendo una de las mejores revistas literarias de Francia, Critique, que aparece hoy bajo la dirección de Jean Piel. Hasta su muerte, en 1962, la progresiva aparición de sus libros le concede una fama arriesgada y escandalosa. Lentamente, se va levantando el velo que cubría una obra extraña, conocida por pequeños círculos de amigos, y que sin embargo va desplegando un abanico espectacular: novelas eróticas, como las citadas Histoire de l'oeil, Madame Edwarda, L' abbé C., Le bleu du ciel, Le petit, Le mort, Ma mere; libros de poesía, como L' archangélique, Haine de la poésie; ensayos literarios, como La literatura y el mal; históricos, como Le procés de Gilles de Rais; económicos, como la notion de consommation y La part maudite; filosóficos, como L' érotisme, L' expérience intérieure, Le coupable y Sur Nietzsche (estos tres últimos volúmenes forman la Somme athéoIo-gique); o finalmente estéticos, como Les larmes d'Eros, L' homme de Lascaux, y Manet. Todo ello forma un conjunto inabarcable, inclasificable, que rechaza cualquier intento metodológico de sistematización tradicional.

Sus obras se traducen al inglés, al alemán, italiano, español, japonés. Escritores y críticos como Sartre, Maurice Blanchot, Margueritte Duras, So-

llers, Barthes, Derrida, Klos-sowski, Caillois, Limbour, Nadeau se han acercado a su obra intentando penetrar su último sentido. Las revistas Critique y L'Arc le han dedicado sendos números monográficos de homenaje. Y el año pasado, con una presentación de Michel Foucault, la editorial Gallimard ha iniciado la publicación de sus obras completas, que reunirán diez gruesos volúmenes de más de seiscientas páginas cada uno, de los que han aparecido hasta hoy solamente dos, que recogen todos sus escritos hasta 1942.

A mi modo de ver, es absolutamente imposible, hoy por hoy, trazar una síntesis del pensamiento de Georges Bataille. Ya en 1943, el propio Jean Paul Sartre se equivocaría paladinamente al hablar de este escritor como de un místico metafísico. Bien es verdad que en aquel entonces se carecía de los necesarios elementos de juicio para enfrentarse a una obra tan dispersa como compleja. Todos los intentos de síntesis que conozco han fracasado, y sólo algunos estudios parciales resultan convincentes, como los de Roland Barthes, Maurice Blanchot y Jacques Derrida. Y, desde luego, hasta que no se complete la publicación de sus obras, todo juicio crítico deberá ser provisional. Debemos limitarnos,

por tanto, a estudios parciales, a detectar motivaciones y describir mecanismos, a la espera de que una vez reunidos todos los textos, alguien pueda clarificar este universo apremiante y huidizo.

Porque además, los móviles que impulsan al escritor Bataille son los últimos móviles del hombre: la muerte, el erotismo y la idea de trascendencia. Estos tres elementos se conjugan para demostrar la imposibilidad del pensamiento, de la literatura, y su imperiosa necesidad a la vez. La obra de Bataille es una meditación sobre lo imposible, que se convierte al mismo tiempo en una meditación imposible. La idea de Dios se convierte en la de su ausencia, el misticismo arraiga en la materia, y el concepto de libertad se identifica con el de transgresión. De esta manera, la poesía nace del "odio de la poesía", el erotismo de la imposibilidad de comunicación, la economía de la noción de consumo, que desemboca en la de exceso; el mal y el bien se identifican en la última exasperación, son los dos elementos irreconciliables y perfectamente inseparables de la naturaleza humana, de la literatura por tanto - esto se ve con claridad en este mismo libro, la literatura y el mal- y la filosofía, o el pensamiento, se niegan al producirse.

Por ello mismo, lo que sorprende inicialmente en la obra de Bataille es su estilo. Un estilo fragmentario - pero desde Nietzsche este método de expresión ha sido ya consagrado- perfectamente claro y diáfano, exaltado por sus contenido y sereno en la expresión, que procede a saltos, a ráfagas, como los latidos de un corazón, Bataille ha abordado como hemos visto varios géneros literarios, pero entrecruzándolos, efectuando una simbiosis amenazadora. En el mismo libro, se trate de una novela, de una obra poética, de un ensayo filosófico o económico, está presente todo el escritor, el poeta y el economista, y el místico y el erotólogo. Y esto sucede no sólo en un mismo libro, sino, si se apura, hasta en una sola frase también. Un estilo que constriñe, que angustia y repugna al lector, sin dejar de atraerlo inexorablemente.

Y, sin embargo, este fragmentarismo, este desorden vital, posee un hilo conductor implacable, responde a una unidad esencial, a la concepción del mundo del escritor: de este visionario, obsesionado por el erotismo y la religión, por la muerte y la libertad, que escribe como un místico y actúa como un materialista; de este bibliotecario alucinado por la imagen de una corrida de toros - por la muerte de

Granero, en la plaza de Madrid, cuando el toro le alcanzó en un ojo, hecho que Bataille presenció y describió con helada pasión ritual en su Histoire de L'oeil- o por las fotografías de espantosos tormentos chinos, o por las imágenes de medallas antiguas, o por las figuras del marqués de Sade y Gilles de Rais, el ex mariscal de Juana de Arco. Georges Bataille intentó abarcar lo inabarcable, escribió para expresar la impotencia de la escritura, e inmoló su obra en esta imposibilidad. Por ello, su literatura nace de esta imposibilidad de la literatura, su estilo surge del desprecio al estilo, tan claro, preciso y puro, sin embargo, su erotismo del dolor y la transgresión, y su misticismo del más desolado materialismo. Si el misticismo es urea fe, también es una escritura, y en esta escritura, en este modo textual, ancla Bataille su expresión literaria.

Desde luego, no se trata de filosofía en un sentido tradicional, de orden, de sistema, de meditación organizada. Bataille rompe con la autoridad de la filosofía, del pensamiento, se siente "culpable", tras su "experiencia interior", y expresa la autoexpiación de su propia soberanía. Fuera de la religión y de la filosofía, es un pensamiento que perpetuamente se acerca y es expulsado del pensamiento, es un éxtasis

que aspira a la claridad, es una revelación del vacío. En Bataille se reúnen tres herencias explícitas: el marxismo, el surrealismo y el existencialismo. No se olvide que se trata, además, de un científico, que intenta penetrar en Freud, en Marx, en Sade. El resultado es un magma vivo, que rechaza un acercamiento tradicional. Pese a su claridad, un libro de Bataille es siempre algo enojoso, que repele al lector y le sugestiona. Se trata simplemente de que el autor, en su propia condena, arrastra también a sus lectores en esta ceremonia total de expiación.

"Este juego insensato de escribir", exclamaba Mallarmé, el olímpico amenazado. "Escribir es una cochinada", expresaba al final de sus días el alucinado Artaud. Bataille es más sereno, y se limita a expresar su imposibilidad, su culpabilidad por tanto. Culpable de pensar, ya que el pensamiento es insuficiente. Y, por ello, su soberanía de escritor es su propia condena. Es desde luego, una escritura negativa, del mismo modo que se trata de un misticismo al revés, de un testimonio de la autoaniquilación. Como dice Jacques Bersani, en La littérature en France depuis 1945: "Bataille no espera su salvación de las palabras: le fascinan y le exasperan al mismo tiempo. Pero sabe que el lenguaje es

nuestra única oportunidad, aun tramposa, de comunicar, el único medio que nos queda, aunque ilusorio, de volver de recuperarnos en medio de lo que nos despoja." Bataille escribirá contra la escritura, en una búsqueda de la vida que es "afirmación alegre de la muerte" (Derrida), un derroche -exceso- de texto (un texto "plural", según Blanchot) que de fragmento en fragmento se anula a si mismo.

Este juego mortal -insensato- no es más que un intento sereno y desesperado al mismo tiempo de verificar la unión de los contrarios: la idea de Dios con la de su ausencia; la dialéctica económica con la idea de consumo excesivo, de gasto improductivo; la pureza de un estilo destinado a describir la máxima impureza; el erotismo romo afirmación de la vida que sólo se cumple y culmina en el dolor, en la afirmación de la muerte; en resumen, el fracaso de la literatura por medio del ejercicio implacable de la literatura. Por ello se trata de un juego mortal: porque es imposible, y ha dejado por tanto de ser un juego. Es un testimonio personal, cuya grandeza dimana de su autenticidad y de su poder poético, y su inspiración de la combinatoria libertad - exceso, que desemboca en la nada.

Henri Ronse, en su presentación del número especial de la revista L'Arc, dedicado a Bataille, expone el "triple gesto de transgresión", que determina la literatura de Georges Bataille. Esta triple transgresión no es más que un encadenamiento de excesos: la vida es traspasada por el pensamiento, el pensamiento por la escritura y la escritura par el texto. Si la obra de Bataille nace de un testimonio personal, nada sería más inexacto que leerla como un destino personal. El pensamiento, pese a su origen, transgrede la vida personal, y se convierte en pensamiento impersonal, desnudo "en el anonimato del dolor, la risa, el deseo, el cuerpo y la escritura". Jacques Derrida ha mostrado también cómo esta "experiencia interior", se objetiva deja de ser una "experiencia", pues no hace referencia a ninguna plenitud, a ninguna presencia, sino ala imposibilidad; y deja de ser también "interior" porque se despoja, se vierte hacia afuera, al reinado de la materia.

La escritura, al mismo tiempo, traspasa el pensamiento que pretende expresar, efectúa la segunda transgresión, lo excede, lo dramatiza también, lo afirma y lo sacrifica al mismo tiempo, en una alternancia sucesiva y permanente. Y, por último, la culpabilidad de Bataille le lleva a exceder su escritura -

y por tanto los anteriores excesos de la vida y el pensamiento- mediante el texto: "El único medio de pagar la falta de escribir -decía el propio escritor- es aniquilar lo que se escribe." Esto sólo puede ser hecho por el autor, para que esta destrucción deje intacto lo esencial, pues "puedo ligar tan estrechamente la negación a la afirmación que mi pluma desaparezca a medida que avanza".

Esta es, con las lagunas inevitables en el estado actual de la cuestión, la escritura de Georges Bataille. El escritor determina que la única oportunidad de esta escritura sea la ejecución del autor por su obra. Y no se olvide, por último, que escribir es precisamente buscar esa última oportunidad. Por eso, como dice Blanchot al hablar de Madame Edwarda, el libro más incongruente puede ser el más hermoso, el escándalo puede estar ligado a la ternura. Este es el secreto de esta escritura imposible y mártir.

La literatura y el mal es, según creo, el único libro de Bataille publicado en España. La primera edición de este libro fue realizada por TAURUS EDICIONES en 1959, dos años después de la edición francesa. Aquel mismo año adquirí este libro, que me produjo una impresión singular, tanto por

su tema como por el examen de una serie de escritores poco frecuentes en España en los años cincuenta, como Genet y Sade. Indudablemente este libro es una buena introducción a la obra de Bataille, tal vez la que puede conceder más elementos de juicio. Comenzar por la poesía sería entrar en el fondo repentinamente, con riesgo de confusión mental; empezar por los relatos eróticos supondría introducir elementos que por su cercanía obstaculizarían una visión más amplia: la Somme athéologique puede ser una entrada más central, pero también más problemática, pues ya hemos dicho que personalizaría en exceso una obra que tiende a lo impersonal; los escritos sobre arte, erotismo o economía expondrían también puntos neurálgicos, pero complementarios. En este pequeño libro se hallan los dos polos más accesibles: el real y la literatura; al mismo tiempo, se trata de un examen de otros escritores, lo que rinde más fácil la penetración. Pero también se corre un riesgo que es preciso evitar a toda costa. La de rendir excesivo homenaje a los examinados, en detrimento del examinador.

Todo lo contrario: Frente a las grandes figuras interpretadas, en este libro se trata ante todo de una interpretación. Es una obra de Georges Bataille, en

la que este autor dialoga con otros escritores, descubre en ellos sus obsesiones, las demostraciones de su propia obra, y se explica a su través. Es la demostración, basada en nombres ilustres y amenazadores, el argumento de Bataille, que el propio intérprete explícita en sus palabras preliminares: "Al fin, la literatura tenía que declararse culpable." De esto hemos venido hablando hasta ahora.

Ocho nombres ha elegido Bataille para su meditación sobre el mal y la literatura: más exactamente, sobre la necesaria presencia del mal en una literatura que es culpable. Se trata de Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, William Blake, Sade, Proust, Kafka y Genet. A ellos debiera haberse unido, según declara el autor, el nombre de Lautréamont. Tal vez, como dice Bataille, hubiera sido superfluo, pues el conjunto ya está logrado. Lo que sucede es que lo lamento como lector, pues el problema de las relaciones entre literatura y mal es nuclear en Los Cantos de Maldoror. Y por otra parte, la contraposición entre esta obra y las Poesías de Lautréamont sería clarificadora, para mostrar la alternancia de imposible y posible, de transgresión y norma, de libertad y realidad. Las Poesías niegan a los Cantos de la misma manera que el teatro de Sade niega a su

obra maldita. Pero este tema nos llevaría muy lejos. El hecho es que Bataille ha recogido aquí varios ensayos, cuya unidad deriva de su enfoque, de la concepción del mundo de su autor, a pesar de haber sido escritos en épocas diferentes, y sin el planteamiento previo de una unidad, que, sin embargo, resplandece de modo concluyente.

Pero ¿qué ha obsesionado a Bataille en estos nombres? Cada uno de ellos ilustra un aspecto del funcionamiento del mal en el arte literario, ese mal que niega y afirma el bien, predicado tradicional del arte. Tal vez Lautréamont ilustrara mejor esa unidad pretendida por Bataille. Pero basta con la lista seleccionada, donde cada uno de los nombres propuestos plantea una interrogación amenazadora. ¿Cómo una mujer de la vida tan nimia en apariencia, tan poco dramatizada como Emily Bronté supo describir con tanta fuerza la potencia del mal en el personaje de Heathcliff? Cumbres Borrascosas es una obra maestra, esto ya lo sabíamos. Pero ¿cómo pudo intuir su autora el abismo que describía? La "muerte necesaria" es la culminación del erotismo de la autora, que no por velado, por previctoriano, deja de ser menos insondable.

Baudelaire, por el contrario, representa el "odio de la poesía", que el propio Bataille sentía inexorablemente. En la fundación de la poesía contemporánea está la revelación de su propio fracaso, de su imposibilidad. Entre otras cosas, hay que señalar que esta "imposibilidad" reviste todas las formas. Hasta 1949 no pudieron circular en Francia, por decisión judicial, las versiones completas de Las flores del mal. Jules Michelet se inscribe en el catálogo no solamente por sus descripciones de la magia - y de la represión de la magia- sino también como testigo del mal en el interior de la historia. Michelet describe ritos "al revés", expone lo contrario, y los encierra en la historia, en su debido lugar. La historia daba horror al historiador, y de ahí también su grandeza y su fracaso.

El nombre de William Blake no requiere mayores explicaciones. Sólo la cita de uno de sus títulos - El matrimonio del cielo y el infierno- concede las necesarias explicaciones. Pero también fue un visionario, que testimonió la imposible soberanía de la poesía, su autoridad "que se expía", como la del propio Bataille, según la célebre frase de Blanchot que está en el origen de l' expérience intérieure. Sade ya es un mundo aparte; es uno de los temas pre-

feridos de Georges Bataille, su más directo precursor. Los temas del marqués y su sucesor suelen ser similares; Sade es más "realista" que Bataille, más circunstancial también, pero sus estilos se aproximan de modo alucinante. También es verdad que "el divino marqués" llevó más al extremo su rebelión, pero, a su vez, Bataille se negó al mismo tiempo de manera más explícita. El lenguaje de Sade está connotado por la escritura de su siglo - dice Barthes- mientras que el de Bataille tiende al texto la abstracción. Sade anuncia el final de la conciencia, y Bataille intenta ir más allá; su diálogo es una ilustración aterradora. Al final, se trata de perseguir el exceso, de romper los límites, buscar la coincidencia entre sujeto y objeto, esa forma de aspiración del absoluto que se resuelve en la imposibilidad, esto es, en su propia condena.

Proust, Kafka y Genet están ya más cerca de nosotros. Su mundo, al fin y al cabo, parece el nuestro, con sus pesadillas y tormentos. Proust expresa para Bataille la sutil introducción de los contrarios - ya sea el socialismo a la transgresión en la moral- y también la necesidad de negar el amor para expresarlo. Una reciente obra de Billes Deleuze, Proust et les signes, va todavía más allá en su expo-

sición del concepto de amor como negación, en Proust, de la autodestrucción impasible, que tan aguda y lúcidamente anuncia Bataille en su interpretación. Por otra parte, Kafka obsesiona a Bataille no solamente por su "fenomenología de lo impasible" sino por su ejemplar desnudez, por haber rechazado todos los derechos. Y el caso de Genet es todavía más ilustrativo; porque ha testimoniado el fracaso de la literatura, la necesidad de la rebelión, de la negación, pero hasta extremos que Bataille no podía saber cuando escribió estas líneas: harta el silencio. Hoy, Genet, al parecer, ha renunciado hasta a la literatura.

Ocho nombres; ocho testimonios del mal, por medio de la literatura; pero la progresión se hace más inexorable, va de fuera a dentro, ya no se trata de describir las manifestaciones del mal, sino que este mismo mal se ha introducido en la esencia del arte. Lo niega y lo afirma al mismo tiempo, en una alternancia fundamental. Y todavía podría añadirse un último nombre a la lista, el del mismo intérprete, místico a pesar suyo, obsesionado por la muerte en

su deseo de afirmar la vida, revolucionario y poeta al mismo tiempo: el nombre de Georges Bataille.

Rafael CONTE

París, marzo, 1971

PREFACIO

La generación a la que pertenezco es tumultuosa.

Nació a la vida literaria en los tumultos del surrealismo. En los años que siguieron a la primera guerra mundial existió un sentimiento desbordante. La literatura se ahogaba en sus límites. Parecía que contenía en sí una revolución.

Estos estudios, cuya coherencia se me impone, los compuso un hombre de edad madura.

Pero su sentido profundo se vincula con el tumulto de su juventud y son en realidad su eco ensordecido.

Para mí, resulta significativo que se publicaran en parte (por lo menos en su primera versión) en Critique, esa revista que logró crédito gracias a su seriedad.

Pero debo advertir aquí que si en algunos casos he tenido que volver a escribirlos, se ha debido a que, al persistir los tumultos en mi espíritu, al principio sólo había podido dar a mis ideas una expresión confusa. El tumulto es fundamental; es el sentido de este libro. Pero es tiempo ya de alcanzar la claridad de la consciencia.

Es tiempo... A veces incluso puede parecer que el tiempo falta. Por lo menos el tiempo apremia.

Estos estudios responden al esfuerzo que he venido realizando para desentrañar el sentido de la literatura... La literatura es lo esencial o no es nada. El Mal - una forma aguda del Mal- que la literatura expresa, posee para nosotros, por lo menos así lo pienso yo, un valor soberano. Pero esta concepción no supone la ausencia de moral, sino que en realidad exige una "hipermoral".

La literatura es comunicación. La comunicación supone lealtad: la moral rigurosa se da en esta perspectiva a partir de complicidades en el conocimiento del Mal que Fundamentan la comunicación intensa.

La literatura no es inocente y, como culpable, tenla que acabar al final por confesarlo. Solamente la acción tiene los derechos. La literatura, he inten-

tado demostrarlo lentamente, es la infancia por fin recuperada. ¿Pero qué verdad tendría una infancia que gobernara? Ante la necesidad de la acción se impone la honestidad de Kafka que no se atribuía ningún derecho. Sea cual sea la enseñanza que se desprenda de los libros de Genet, la defensa que Sartre hace de él no es admisible. Al final, la literatura tenla que declararse culpable.

EMILY BRONTE

Entre todas las mujeres, Emily Bronté parece haber sido objeto de una maldición privilegiada. Su corta vida no fue excesivamente desgraciada, pero, a pesar de que su pureza moral se mantuvo intacta, tuvo una profunda experiencia del abismo del Mal. Pocos seres han sido más rigurosos, más audaces, más rectos que Emily, que sin embargo, llegó hasta el límite del conocimiento del Mal.

Fue obra de la literatura, de la imaginación, del sueño. Su vida, concluida a los treinta años, la mantuvo apartada de todo Lo posible. Nació en 1818 y apenas salió del presbiterio de Yorkshire, en el campo, en las landas, donde la rudeza del paisaje coincidía con la del pastor irlandés que sólo supo darle una educación austera, en la que faltaba el contrapunto materno. Su madre murió muy pronto,

y sus dos hermanas fueron también muy severas. Sólo un hermano descarriado se hundió en el romanticismo de la desdicha. Sabemos que las tres hermanas Brontë vivieron, al mismo tiempo que en la austeridad de aquel presbiterio, en el tumulto enfebrecido de la creación literaria. Las unía la intimidad de lo cotidiano, pero Emily nunca dejó de preservar la soledad moral en la que se desarrollaban los fantasmas de su imaginación. Retraída, introvertida, produce, sin embargo, vista desde fuera la impresión de ser la dulzura personificada, buena, activa, devota. Vivió en una especie de silencio que sólo fue roto exteriormente por la literatura. La mañana de su muerte, tras una breve enfermedad pulmonar, se levantó como de costumbre, bajó a estar entre los suyos, no dijo nada y sin volverse a tumbar en el lecho, rindió su último aliento antes del mediodía. No había querido ver a un médico.

Dejaba un pequeño número de poemas y uno de los libros más hermosos de la literatura de todos los tiempos, Wuthering Heights (Cumbres Borrascosas).

Quizá la más bella, la más profundamente violenta de las historias de amor...

Porque el destino que, según las apariencias, quiso que Emily Bronté, aún siendo hermosa, ignorase por completo el amor, quiso también que tuviera un conocimiento angustioso de la pasión: ese conocimiento que no sólo une el amor con la claridad, sino también con la violencia y la muerte -porque la muerte es aparentemente la verdad del amor -. Del mismo modo que el amor es la verdad de la muerte.

EL EROTISMO ES LA RATIFICACIÓN DE LA VIDA HASTA EN LA MUERTE

Si intento hablar de Emily Bronté debo llevar hasta sus últimas consecuencias una primera afirmación.

El erotismo es, creo yo, la ratificación de la vida hasta en la muerte. La sexualidad implica la muerte no sólo porque los recién llegados prolongan y sustituyen a los desaparecidos, sino además porque la sexualidad pone en juego la vida del ser que se reproduce. Reproducirse es desaparecer, y los seres asexuados más simples desaparecen al reproducirse. No mueren, si por muerte se entiende el paso de la

vida a la descomposición, pero el que era, al reproducirse, deja de ser aquel que era (ya que se hace doble). La muerte individual no es más que un aspecto del exceso proliferador del ser. La reproducción sexuada no es, a su vez, más que un aspecto, el más complicado, de la inmortalidad de la vida que entraba en juego en la reproducción asexuada: de la inmortalidad pero, al mismo tiempo, de la muerte individual. Ningún animal puede acceder a la reproducción sexuada sin abandonarse a ese movimiento, cuya forma cumplida es la muerte. De todos modos el fundamento de la efusión sexual es la negación del aislamiento del yo, que sólo conoce la pérdida de los sentidos excediéndose, transcendiéndose en el abrazo, en donde se pierde la soledad del ser. Tanto si se trata de erotismo puro (amor- pasión) como de sensualidad de los cuerpos, la intensidad es mayor en la medida en que se vislumbra la destrucción, la muerte del ser. Lo que llamamos vicio se deriva de esta profunda implicación de la muerte. Y el tormento del amor desencarnado es tanto más simbólico de la verdad última del amor cuando la muerte aproxima y hiere a aquellos a los que el amor une.

De ningún amor entre seres mortales puede decirse esto con más adecuación que de la unión de los héroes de Wuthering Heights, Catherine Earnshaw y Heathcliff. Nadie expuso esta verdad con más fuerza que Emily Brontee. No porque ella lo pensara bajo la forma explícita que yo le doy, sino porque lo sintió y lo expresó mortalmente y en cierto modo, divinamente.

LA INFANCIA, LA RAZÓN Y EL MAL

La carga mortal Wuthering Heights es tan grande que me parece que sería inútil hablar de ella sin agotar, si fuera posible, la cuestión que planteó.

Yo he relacionado el vicio (que fue - que sigue siendo incluso- según una opinión generalizada, la forma significativa del Mal) con los tormentos del amor más puro.

Aproximación paradójica que se presta a penosas confusiones: me esforzaré por justificarla.

De hecho, Wuthering Heights, a pesar incluso de que los amores de Catherine y Heatchcliff dejan la sensualidad en suspenso, plantea a propósito de la

pasión, la cuestión del Mal. Como si el Mal fuera el mejor medio para expresar la pasión.

Si se exceptúan las formas sádicas del vicio, el Mal, encarnado en el libro de Emily Brontë, aparece quizá bajo su forma más perfecta.

No podemos considerar como representativas del Mal a esas acciones cuyo fin es un beneficio, un bien material. Ese beneficio, es, sin duda, egoísta, pero importa poco si lo que de él esperamos no es el Mal en sí mismo, sino un provecho. En el sadismo, en cambio, se trata de gozar con la destrucción contemplada, siendo la destrucción más amarga la muerte del ser humano. El sadismo es verdaderamente el Mal: si se mata por obtener una ventaja material, sólo nos hallaremos ante el verdadero Mal, el Mal puro, si el asesino, dejando a un lado la ventaja material, goza con haber matado.

Para representar mejor el cuadro que forman el Bien y el Mal me remontaré a la situación fundamental de Wuthering Heigts, a la infancia de donde procede el amor de Catherine y Heatchcliff en su integridad. Es la vida pasada en correrías salvajes a través de las landas, en el abandono de los dos niños, que todavía no se vetan constreñidos por ninguna traba, ninguna convención (a no ser aquella

que se opone a los juegos de la sensualidad; pero el amor indestructible de los niños, en su inocencia, se situaba en otro plano). Quizá este amor fuera reductible a la negativa a renunciar a la libertad de una infancia salvaje, infancia no coartada por las leyes de la sociabilidad y la cortesía convencional. Las condiciones de esta vida salvaje (fuera del mundo) son elementales. Emily Brontë las hace sensibles, son las condiciones de la poesía, una poesía sin premeditación, a la que los dos niños rehusaron cerrarse. La opone al libre juego de la ingenuidad, la razón basada en el cálculo del interés. La sociedad se ordena de forma que sea posible su supervivencia. La sociedad no podría vivir si se impusiera la soberanía de esos impulsos primarios de la infancia, que habían unido a los niños en un sentimiento de complicidad. El imperativo social habría exigido a los jóvenes salvajes que abandonaran su soberanía ingenua, les habría obligado a plegarse a las razonables convenciones de los adultos: razones, calculadas de tal forma que de ellas resulta el provecho para la comunidad.

Este enfrentamiento aparece muy resaltado en el libro de Emily Brontë. Como dice Jacques Blondel debemos darnos cuenta de que, en la narración,

"los sentimientos se fijan en la infancia, en la vida de Catherine y Heathcliff". Pero, si por suerte, los niños tienen el poder de olvidar por un tiempo el mundo de los adultos, hay que partir de que de todas formas están destinados a este mundo. La catástrofe se produce. Heathcliff, el niño expósito, se ve obligado a huir del reino maravilloso de las correrías con Catherine, en las landas. Y ésta a pesar de que persiste su tosquedad, reniega de lo salvaje de su infancia: se deja atraer por una vida acomodada, cuya seducción experimenta en la persona de un hombre joven, rico y sensible. Para decir la verdad el matrimonio de Catherine con Edgar Linton posee un valor ambiguo. No es una total renuncia. El mundo de Thrushcross Grande donde viven Linton y Catherine en las cercanías de Wuthering Heights, no es tampoco en la concepción de Emily Bronté, un mundo asentado, Linton es generoso; no ha renunciado al ímpetu natural de la infancia, pero se adapta. Su soberanía se alza por encima de las condiciones materiales de las que se beneficia, pero la realidad es que, si no representara el acuerdo profundo con el mundo asentado de la razón, no podría beneficiarse de ellas. Por tanto Heathcliff tiene razones, cuando regresa rico tras un largo viaje, para

pensar que Catherine ha traicionado el reino absolutamente soberano de la infancia, al que, en cuerpo y alma, pertenecía junto a él.

Yo he seguido con dificultad un relato donde la violencia de Heathcliff se expresa en la calma y la simplicidad de la narradora...

El asunto del libro es la rebelión del maldito al que el destino arrojó de su reino y al que nada detiene en el deseo ardiente de volver a encontrar el reino perdido.

Renuncio a contar en detalle una sucesión de episodios que fascinan por su intensidad. Me limito a recordar que no hay ley, ni fuerza, ni convención ni piedad que detengan por un instante el furor de Heathcliff: ni siquiera la misma muerte ya que él es, sin remordimientos y apasionadamente, la causa de la enfermedad y de la muerte de Catherine, a la que sin embargo considera como suya.

Me detendré a examinar el sentido moral de la rebelión surgida de la imaginación y el sueño de Emily Bronté.

Esta rebelión es la del Mal contra el Bien.

Formalmente es contraria a la razón.

¿Qué representa ese reino de la infancia al que la voluntad demoníaca de Heathcliff se niega a re-

nunciar, sino lo imposible y la muerte? Contra ese mundo real, dominado por la razón y que fundamenta la voluntad de pervivir, sólo existen dos posibilidades de revuelta. La más común, la actual, se traduce en la contestación (impugnación) de su carácter razonable. Es fácil comprender que el principio de ese mundo real no es realmente la razón, sino la razón que pasta con lo arbitrario proveniente de las violencias o de los impulsos pueriles del pasado. Una revuelta de este tipo expone la lucha del Bien contra el Mal, que está representado por esas violencias o esos impulsos inútiles. Heathcliff juzga al mundo al que se opone: indudablemente no puede identificarlo con el Bien ya que lo combate. Pero aunque lo combate con rabia, lo hace lúcidamente: sabe que representa al Bien y a la razón. Odia la humanidad y la bondad que sólo provocan en él, sarcasmos. Su carácter, si se le considera fuera del relato - y del encanto del relato--, llega incluso a parecer artificial, prefabricado. Pero es que procede del sueño y no de la lógica de la autora. No existe en la literatura novelesca personaje que se imponga más realmente, más simplemente que Heathcliff; y eso que encarna una verdad primera, la del niño que se rebela contra el mundo del Bien, contra el mun-

do de los adultos y es arrastrado, por su revuelta sin reservas, al partido del Mal.

No existe ley que Heathcliff no se complazca en transgredir, en esta rebelión. Se da cuenta de que la cuñada de Catherine está enamorada de él e inmediatamente se casa con ella para de este modo hacerle el mayor mal posible al marido de Catherine. Se la lleva y apenas casada la desprecia; después la trata de forma desconsiderada y la conduce a la desesperación. Por eso Jacques Blondel a relaciona estas dos frases de Sade y de Emily Bronté con bastante acierto. Sade atribuye a uno de los verdugos de Justine estas palabras: ¡Qué voluptuosidad la de destruir! No conozco nada que acaricie más deliciosamente; no existe éxtasis comparable al que saborea entregándose a esta divina infancia." Y Emily Bronté por su parte hace decir a Heathcliff: "Si hubiera nacido en un país donde las leyes fueran menos rigurosas y los gustos menos delicados me daría el placer de proceder a una lenta vivisección de esos dos seres, para pasar la velada entretenido."

EMILY BRONTE Y LA TRANSGRESIÓN

La invención, por una joven moral y sin experiencia, de un personaje tan perfectamente entregado al Mal, representaría por sí sola una paradoja. Pero veamos por qué es esencialmente turbadora la invención de Heathcliff.

Catherine Earnshaw es a su vez absolutamente moral. Lo es hasta tal punto que muere por no poderse separar de aquel que amaba cuando era niña. Pero aunque sabe que el mal reside en él íntimamente, le ama hasta el extremo de llegar a decir de él la frase decisiva: "I am Heathcliff" (Yo soy Heathcliff).

De este modo el Mal considerado sinceramente, no es sólo el sueño del malvado sino que en algún modo es también el sueño del Bien. La muerte es el castigo, buscado y aceptado, de ese sueño insensato, pero nada puede impedir que ese sueño sea soñado. Fue el sueño de la desventurada Catherine Earnshaw; pero en la misma medida hay que decir que fue también el sueño de Emily Brontee. ¿Cómo dudar de que Emily Bronte que murió por haber vivido los estados que había descrito, no se si hubiera

identificado de algún modo con Catherine Earnshaw?

Hay en Wuthering Heights un movimiento comparable al de la tragedia griega, ya que el asunto de esta novela es la transgresión trágica de la ley, el autor de la tragedia estaba de acuerdo con la ley cuya transgresión describía, pero fundaba la emoción en la simpatía que él experimentaba -y comunicaba-, por el transgresor de la ley. La expiación, en los dos casos, está implícita en la transgresión. Heathcliff conoce antes de morir, mientras muere, una extraña beatitud pero esta beatitud sobrecoge; es trágica. Catherine que ama a Heathcliff muere por haber infringido, si no en su carne sí en su espíritu, la ley de la fidelidad; y la muerte de Catherine es el "perpetuo tormento" que, por su violencia, soporta Heathcliff.

La ley en Wuthering Heights - como en la tragedia griega- no es denunciada en sí misma, pero aquello que prohibe no es un campo en el que el hombre nada tiene que hacer. El terreno prohibido es el trágico, o mejor aún, el sagrado. Es verdad que la humanidad lo excluye, pero es para magnificarlo. La prohibición diviniza aquello a lo que prohibe el acceso. Subordina ese acceso a la expiación -a la

muertes, pero la prohibición, al tiempo que es un obstáculo, no deja de ser una incitación. La enseñanza de Wuthering Heights, la de la tragedia griega - y en realidad la de cualquier religión- es que existe un arrebato de divina embriaguez que el mundo de los cálculos no puede soportar. Este impulso es contrario al Bien. El Bien se basta en la preocupación por el interés común, que implica de forma esencial la consideración del porvenir. La divina embriaguez, muy próxima al "impulso espontáneo" de la infancia, se da por completo en el presente. En la educación de los niños se suele definir generalmente el Mal como "preferencia por el instante presente". Los adultos prohiben a los que deben alcanzar la madurez, el divino reino de la infancia. Pero la condena del instante presente con miras al porvenir, aunque es inevitable, es aberración cuando es última. Tan necesario como impedir su acceso fácil y peligroso es volver a encontrar el "instante" (el reino de la infancia), y esto exige la transgresión temporal de la prohibición.

La transgresión temporal es aún más libre si la prohibición es considerada como intangible. Por eso Emily Bronté - y Catherine Earnshaw- que se nos presentan a la luz de la transgresión - y de la

expiación- dependen menos de la moral que de la hipermoral. Hay una hipermoral, en el origen de ese desafío a la moral que es Wuthering Heights. Jacques Blondel" sin recurrir a la representación general que aquí aducimos, tiene el sentimiento exacto de esta relación: "Emily Bronté, escribe, se muestra... capaz de emanciparse de todo prejuicio de orden ético o social. De este modo, como en un haz múltiple, se desarrollan varias vidas, cada una de las cuales, si pensamos en los principales antagonistas del drama, revela una liberación total frente a la sociedad y la moral. Hay una voluntad decidida de ruptura con el mundo, para abarcar mejor la vida en su plenitud y descubrir en la creación artística, lo que la realidad niega. Es el despertar, la movilización propiamente dicha, de virtualidades insospechadas. No puede negarse que esta liberación le es necesaria a cualquier artista, pero puede ser sentida con más intensidad por aquellos en los que los valores éticos están anclados can más fuerza". En una palabra, en definitiva el sentido profundo de Wutherings Heights es este acuerdo íntimo existente entre la transgresión de la ley moral y la hipermoral. Además, Jacques Blondel ha descrito con atención el mundo religioso (protestantismo influenciado por

los recuerdos de un metodismo exaltado) en que se formó la joven Emily Brontë. La tensión moral y el rigor ahogaban a ese mundo. Sin embargo, el rigor que interviene en la actitud de Emily Brontë es distinto de aquel sobre el que se basaba la tragedia griega. La tragedia se halla en el nivel de las prohibiciones religiosas elementales, como las del crimen o la ley del incesto, que no puede justificar la razón. Emily Brontë se habla emancipado de la ortodoxia; se alejó de la simplicidad y de la ingenuidad cristianas, pero participaba del espíritu religioso de su familia. Sobre todo en cuanto el cristianismo es una estrictísima fidelidad al Bien, que fundamenta la razón. La ley que viola Heathcliff - y que, al amarle a su pesar, Catherine Earnshaw viola con él- es en primer lugar la ley de la razón. Es, al menos, la ley de una colectividad que cl cristianismo ha fundado a partir de un acuerdo con la prohibición religiosa primitiva, un acuerdo entre lo sagrado y la razón'. Dios, fundamento de lo sagrado, escapa, en parte, en el cristianismo, a los impulsos de violencia arbitraria que, en los tiempos más antiguos, fundamentaban al mundo divino. Un cambio se iba produciendo en estas condiciones: la prohibición primitiva excluye esencialmente a la violencia (en la

práctica, la razón tiene el mismo sentido que la prohibición, la prohibición primitiva mantiene de hecho una lejana conformidad con la razón). En el cristianismo se produce un equívoco entre Dios y la razón- equívoco que por otra parte alimenta el descontento; pensemos en el esfuerzo en sentido contrario que representa el jansenismo, por ejemplo. Al final del largo equívoco cristiano, en Emily Bronte estalla (al amparo de una solidez moral intangible), el sueño de una violencia sagrada que no sería atenuado por ninguna componenda, por ningún acuerdo con la sociedad organizada.

El camino del reino de la infancia.- cuyos impulsos proceden de la ingenuidad y de la inocencia- es descubierto de nuevo de este modo en el horror de la expiación.

La pureza del amor es redescubierta en su íntima verdad que, como ya he dicho, es la de la muerte.

La muerte y el instante de embriaguez divina se confunden, porque ambos se oponen igualmente a las intenciones del Bien, basadas en el cálculo de la razón. Pero, al enfrentarse a ellas, la muerte y el instante presente son el fin último, el desenlace de todos los cálculos. Y la muerte es el signo del ins-

tante, que, en tanto que es instante, renuncia a la búsqueda calculada de la duración. El instante del ser individual nuevo dependió de la muerte de los seres desaparecidos. Si estos no hubieran desaparecido no quedaría lugar para los nuevos. La reproducción y la muerte condicionan la renovación inmortal de la vida; condicionan el instante siempre renovado. Por eso sólo podemos tener una visión trágica del hechizo de la vida, pero ésta es también la razón por la cual la tragedia es el signo del hechizo.

Es posible que ésto lo anunciara ya todo el romanticismo pero, entre tantas obras, la que lo preludia más humanamente es esa obra maestra que es Wuthering Heigths.

LA LITERATURA, LA LIBERTAD Y LA EXPERIENCIA MISTICA

Lo más notable en este impulso es que una enseñanza de este tipo no va dirigida, como la del cristianismo - o la de la religión antigua- a una colectividad ordenada, que se basaba precisamente en esa enseñanza. Se dirige por el contrario al indivi-

duo aislado y perdido y sólo le concede algo en el instante: es solamente literatura. Su única vía es la literatura libre e inorgánica. Por eso está menos obligada que la enseñanza pagana o la de la Iglesia a pactar con la necesidad social, que en muchos casos esta representada por convenciones (abusos), pero también por la razón. Unicamente la literatura podía poner al desnudo el mecanismo de la transgresión de la ley (sin transgresión, la ley no tendría finalidad), independientemente de un orden que hay que crear. La literatura no puede asumir la tarea de ordenar la necesidad colectiva. No le interesa concluir: "lo que yo he dicho nos compromete al respeto fundamental de las leyes de la ciudad"; o como hace el cristianismo: "lo que yo he dicho (la tragedia del Evangelio) nos compromete en el camino del Bien" (es decir, de hecho, en el de la razón). La literatura representa incluso, lo mismo que la transgresión de la ley moral, un peligro.

Al ser inorgánica, es irresponsable. Nada pesa sobre ella. Puede decirlo todo.

O, más bien, supondría un peligro si no fuera (en conjunto, y en la medida en que es auténtica) la expresión de "aquellos en quienes los valores éticos están más profundamente anclados". Si ésto no salta

a la vista, es porque el aspecto de revuelta suele ser el que destaca, pero la tarea literaria auténtica no se puede concebir más que en el deseo de comunicación fundamental con el lector (no me refiero aquí a la masa de libros destinada a engañar al gran público).

En realidad, la literatura, unida desde el romanticismo a la decadencia de la religión (dado que, en forma menos importante, menos inevitable, tiende a reivindicar discretamente la herencia de la religión) está menos cerca del contenido de la religión que del contenido del misticismo, que es, en las márgenes de la religión, un aspecto suyo casi asocial. El misticismo está más cerca de la verdad que yo me esfuerzo por enunciar. Bajo el nombre de misticismo no designo los sistemas de pensamiento a los que se da ese nombre impreciso: pienso en la "experiencia mística", en los "estados místicos" experimentados en la soledad. En esos estados podemos conocer una verdad diferente de aquellas que están unidas con la percepción de los objetos (y, después, del sujeto; unidas por tanto a las consecuencias intelectuales de la percepción). Pero esta verdad no es formal. El discurso coherente no puede explicarla. Sería incluso incomunicable si no tuviéramos la

oportunidad de abordarla por dos caminos: la poesía y la descripción de las condiciones en las que es habitual a esos estados.

En forma decisiva, esas condiciones responden a los temas de que ya he hablado y que fundamentan la emoción literaria auténtica. Es siempre la muerte - o por lo menos la ruina del sistema del individuo aislado a la búsqueda de la dicha en la duración- la que introduce la ruptura, ruptura sin la cual nadie alcanza el estado de trance. En ese momento de ruptura y muerte, lo recobrado es siempre la inocencia y la embriaguez del ser. El ser aislado se pierde en algo distinto a él. Poco importa la representación que demos de esa "otra cosa". Es siempre una realidad que trasciende los límites comunes. Es incluso tan profundamente ilimitada que en realidad no es una cosa: es acula. "Dios es nada" enuncia Eckhart. En el terreno de la vida ordinaria el "ser amado" ¿no es acaso la anulación de los limites de los otros (el único ser en el que ya no sentimos o sentimos menos, los límites del individuo acantonado en un aislamiento que nos lo hace evanescente)? Lo propio del estado místico es la tendencia a suprimir radicalmente -sistemáticamente- la imagen múltiple del mundo en que se sitúa la existencia in-

dividual a la busca de la duración. En un impulso inmediato (como el de la infancia o la pasión) el esfuerzo no es sistemático: la ruptura de los límites es pasiva, no es consecuencia de una voluntad dispuesta intelectualmente. La imagen de ese mundo carece simplemente de coherencia o, en el caso de que ya haya encontrado su cohesión, la intensidad de la pasión la trasciende: es cierto que la pasión busca la duración del goce experimentado en la pérdida de sí mismo ¿pero no es acaso su primer impulso el olvido de uno mismo por el otro? No podemos dudar de la unidad fundamental de todos los impulsos gracias a los cuales escapamos al cálculo del interés, en los cuales experimentamos la intensidad del instante presente. El misticismo escapa a la espontaneidad de la infancia lo mismo que a la condición accidental de la pasión. Pero para expresar los trances utiliza el vocabulario del amor y la contemplación liberada de la reflexión discursiva tiene la simplicidad de una risa infantil.

Creo que es decisivo insistir en cl parecido entre una determinada tradición literaria moderna y la vía mística. La relación se impone aún más cuando se trata de Emily Brontee.

Concretamente la reciente obra de Jacques Blondel habla deliberadamente de su experiencia mística, como si Emily Bronté hubiera tenido visiones o incluso éxtasis, lo mismo que Teresa de Avila. Jacques Blondel se adentra quizá por este camino sin razones convincentes. Ningún testimonio, nada positivo apoya una interpretación que un realidad Blondel se limita a recoger. Otros antes que él habían captado los rasgos comunes que relacionan los estados espirituales de una santa Teresa con los que Emily Bronté expresó en su poesía. Es bastante dudoso que la autora de Wuthering Heights conociera el descenso metódico hacia sí misma que es esencialmente, en su principio, una experiencia mística. Jacques Blondel alega determinados pasajes do sus poemas. Pasajes que describen en efecto sentimientos agudizados y estados turbados del alma, que responden a todas las posibilidades de una vida espiritual angustiada, llevada a intensa exaltación. Expresan una experiencia infinitamente profunda, infinitamente violenta, de las tristezas o las alegrías de la soledad. Nada, a decir verdad, nos permite diferenciar con claridad, una experiencia de este tipo, tal como a veces la prepara y la contiene una expresión poética, de una búsqueda ordenada y so-

metida a los principios de la religión, o por lo menos de una representación del mundo (positiva o negativa). Incluso, en cierto sentido, esos impulsos, exaltados que rige el azar, y que jamás se liberan de los datos de una reflexión inconexa, son a veces los más ricos. El mundo que - de una forma imprecisa- nos revelan los poemas es desde luego inmenso y turbador. Pero, para definirlo, no es lícito extremar el parecido con el mundo relativamente conocido que los grandes místicos nos han descrito. Es un mundo menos calmo, más salvaje, cuya violencia no se reabsorbe en una iluminación lenta y largamente vivida. Es, en una palabra, un mundo más próximo al indecible tormento que expresa Wuthering Heights.

Pero no quiero perder ni un sufrimiento, ni so
[portar una menor tortura;
Más la angustia castiga, más de prisa bendice.
Y perdida en las llantas del infierno o brillando
[con una luz celeste
Cuando anuncia la muerte, la visión es divina.

Me parece que estos versos son los que proporcionan la imagen más construida y más personal del

arrebato característico de la poesía - descriptiva de estados del alma- de Emily Bronté.

Poco importa, a la postre, saber si, en este camino, Emily Bronté conoció o no lo que nosotros llamamos experiencia mística. Lo que es cierto es que, de esa experiencia, alcanzó el más profundo sentido.

"Todo lleva a creer, escribe André Breton que existe un determinado punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y futuro, lo comunicable y lo incomunicable, dejan de ser percibidos como contradictorios."

Yo añadiría: el Bien y el Mal, el dolor y la alegría. Este punto, al que alude Breton, es el designado tanto por la literatura violenta como la violencia de la experiencia mística. El camino importa poco: sólo el lugar, el punto, importa.

Pero hay que tener en cuenta además que Wuthering Heights, la más violenta y la más poética de las obras de Emily Bronté es el nombre del "lugar elevado" donde se revela la verdad. Es el nombre de una casa maldita, donde Heathcliff, acogido, introduce la maldición. Paradoja subyugadora: lejos de ese lugar maldito "los seres se marchitan". En

efecto, la violencia que Heathcliff impone es al mismo tiempo principio de una desdicha y de una felicidad que sólo pueden "experimentar los violentos". El final del sombrío relato de Emily Bronté es la súbita aparición de un rayo de tierna luz.

En la medida en que la violencia extiende su sombra sobre el ser, en tanto que ve la muerte "cara a cara", la vida es puro regalo. Nada puede destruirla. La muerte es la condición de su renovación.

LA SIGNIFICACIÓN DEL MAL.

El Mal, en esta coincidencia de contrarios, ya no es el principio que se opone de forma irremediable al orden natural, como lo es dentro de los límites de la razón. Como la muerte es la condición de la vida, el Mal que se vincula en su esencia con la muerte es también, de una manera ambigua, un fundamento del ser. El ser no está abocado al Mal pero, si puede, debe no dejarse encerrar en los límites de la razón. Primero debe aceptar esos límites, tiene que reconocer la necesidad del cálculo del interés; pero debe saber que existe en él una parte irreductible, una

parte soberana que escapa a los límites, escapa a esa necesidad que reconoce".

El Mal, en la medida en que traduce la atracción hacia la muerte, ante la que es un desafío como lo es en todas las formas de erotismo, no es por otra parte jamás objetivo más que de una condena ambigua. Así el Mal asumido gloriosamente, como lo es el que la guerra asume en condiciones que en nuestros días parecen irremediables. Pero la guerra tiene como secuela el imperialismo... Sería inútil disimular que, en el Mal, hay siempre una tendencia hacia lo peor, que justifica la angustia y el aseo. No es menos verdad que el Mal, considerado bajo el ángulo de una atracción desinteresada hacia la muerte, se diferencia del Mal cuyo sentido es sólo el interés egoísta. Una acción criminal, "crapulosa" se opone a la "pasional". La ley rechaza una y otra pero, en cambio, la literatura más humana es el lugar sagrado de la pasión. Sin embargo, la pasión no escapa a la maldición: una "parte maldita" se reserva para lo que tiene más sentido en una vida humana. La maldición es el camino de la bendición menos ilusoria.

Un ser orgulloso acepta lealmente las consecuencias más terribles de su desafío. Incluso en algunos casos llega más allá. La "parte maldita" es la

del juego, la de lo aleatorio, la del peligro. Es también la de la soberanía, pero la soberanía se expía. El mundo de Wuthering Heights es el mundo de una soberanía erizada y hostil. Es también el mundo de la expiación. Una vez que la expiación se ha realizado, entonces se vislumbra la sonrisa, que sigue siendo esencialmente igual a vida.

BAUDELAIRE

EL HOMBRE NO PUEDE AMARSE HASTA EL LIMITE SIN CONDENARSE

Sartre ha definido en términos precisos la posición moral de Baudelaire. "Hacer el Mal por el Mal es exactamente hacer expresamente lo contrario de aquello que se continúa considerando el Bien. Es querer lo que no se quiere - ya que se continúa aborreciendo las malas potencias- y no querer lo que se quiere - ya que el Bien se define siempre como el objeto y el fin de la voluntad profunda. Tal es justamente la actitud de Baudelaire. Entre sus actos y los del culpable vulgar existe la misma diferencia que entre las misas negras y el ateísmo. El ateo no se preocupa de Dios porque ha decidido de una vez para todas que Dios no existe. Pero el sacerdote de

las misas negras odia a Dios porque El es amable, se burla de El porque es respetable; se empeña en negar el orden establecido, pero al mismo tiempo, confirma este orden y lo reafirma más que nunca. Si dejara un instante de afirmarlo, su conciencia se pondría de acuerdo consigo misma y el Mal de un sólo golpe se transformaría en Bien, y, superando todos las órdenes que no emanaran de sí mismo, emergería en la nada, sin Dios, sin excusas, con una responsabilidad total:" Este juicio no puede ser rebatido. Más adelante se precisa el interés de la apreciación de Sartre: Para que la libertad sea vertiginosa, debe elegir... equivocarse infinitamente. De este modo es única, en este universo comprometido todo él en el Bien; pero es preciso que se adhiera por completo al Bien, que le mantenga y le refuerce, para poderse arrojar ea el Mal. Y aquel que se condena adquiere una soledad que es como la imagen debilitada de la gran soledad del hombre verdaderamente libre... En un cierto sentido, crea: hace aparecer en un universo en el que cada uno de los elementos se sacrifica para concurrir a la grandeza del conjunto, la singularidad, es decir, la rebelión de un fragmento, de un detalle. De este modo se ha producido algo que no existía antes, que no puede

ser borrado por nada y que en modo alguno se encuentra preparado para la rigurosa economía del mundo: se trata de una obra de lujo, gratuita e imprevisible. Observemos la relación existente entre el Mal y la poesía: cuando, además, la poesía toma al Mal como objeto, los dos tipos de creación coa responsabilidad limitada, se unen y se funden y de este modo tenemos, por conjunción, una flor del Mal. Pero la creación deliberada del Mal, es decir, la falta, es aceptación y reconocimiento del Bien; le rinde homenaje y, al bautizarse a sí misma como mala, confiesa que es relativa y derivada, que sin el Bien, no existiría."

Sartre señala de paso y sin insistir la relación entre el Mal y la poesía. Pero no extrae consecuencias. Este elemento de Mal salta a la vista en las obras de Baudelaire. Pero ¿forma parte de la esencia de la poesía? Sartre no dice nada de ello. Solamente designa con el nombre de libertad a este estado posible en que el hombre no posee ya el apoyo del Bien tradicional - o del orden establecido -. Define la posición del poeta como menor comparada a esta posición mayor. Baudelaire "jamás superó el estadio de la infancia". "Definió el genio como ala infancia recuperada a voluntad". La infancia vive en la fe.

Pero si "el niño crece, saca a los padres la cabeza y mira por encima de ellos", puede darse cuenta de que "detrás de ellos no hay nada". Los deberes, los ritos, las obligaciones precisas y limitadas han desaparecido de golpe. Injustificado, injustificable, tiene bruscamente la experiencia de su terrible libertad. Todo está por hacer: emerge de pronto en la soledad y la nada. Esto es lo que Baudelaire no desea a ningún precio.

En un momento de su exposición Sartre reprocha a Baudelaire el considerar "la vida moral bajo el aspecto de una traba... y nunca como una búsqueda sollozante..." Pero ¿no podríamos decir de la poesía (y no sólo de la poesía de Baudelaire) que es precisamente "búsqueda sollozante", (indudablemente búsqueda y no posesión) de una verdad moral que Sartre parece haber alcanzado quizá por un error? Sin haberlo pretendido, Sartre ha unido de ese modo el problema moral con el de la poesía. Cita una declaración tardía (de una carta en Ancelle del 18 de febrero de 1866): "Debo deciros, ya que no lo habéis adivinado más que los demás, que en ese libro atroz he puesto todo mi corazón, toda mi ternura, toda mi religión (enmascarada), todo mi odio, toda mi mala suerte. Verdad es que escribiré lo contrario,

que juraré por todos mis dioses que es un libro de arte puro, de monerías, de malabarismos, y mentiré como una sacamuelas." Sartre inserta esta cita' en un contexto en el que demuestra que Baudelaire admitía la moral de sus jueces, al dar Las Flores del Mal, o bien como un divertimento (una obra del Arte por el Arte), o bien como "una obra edificante destinada a inspirar el horror ante el vicio". La carta de Ancelle tiene sin duda más sentido que los disimulos. Pero Sartre ha simplificado un problema que pone en entredicho los fundamentos de la poesía y de la moral.

Si la libertad - se aceptará que incluso antes de justificarla, enuncie una proposición- es la esencia de la poesía; y si sólo la conducta libre, soberana, merece una "búsqueda sollozante", saltan a la vista en el acto la miseria de la poesía y las cadenas de la libertad. La poesía puede verbalmente despreciar el orden establecido, pero no puede sustituirle. Cuando el horror de una libertad impotente compromete virilmente al poeta en la acción política, abandona la poesía. Pero desde ese momento asume la responsabilidad del orden que ha de venir, reivindica la dirección de la actividad, la actitud "mayor": y no podemos por menos de pensar al contemplarle que

la existencia poética, en la que percibamos la posibilidad de fina actitud, soberana, es en realidad la actitud menor, que es sólo una actitud de niño, un juego gratuito. La libertad vendría a ser un poder del niño: y para el adulto comprometido en la ordenación obligatoria de la acción no sería ya más que un sueño, un deseo, una obsesión. (¿No es acaso la libertad el poder que le falta a Dios, o que sólo posee verbalmente, ya que no puede desobedecer al orden que El es, y del que es garante? La profunda libertad de Dios desaparece desde la perspectiva del hombre, ante cuyos ojos sólo es libre Satán.) "¿Pero qué es en definitiva Satán, dice Sartre, sino el símbolo de los niños desobedientes y mohínos que lo que piden a la mirada paterna es que les retenga en su esencia singular, y que realizan el Mal en el marco del Bien para afirmar su singularidad y consagrarla?" Evidentemente la libertad del niño (o del diablo) está limitada por el adulto (o por Dios) que la toma a broma (la desvaloriza: el niño alimenta en estas condiciones sentimientos de odio y rebelión, frenados por la admiración y la envidia. En la medida en que se inclina hacia la rebelión asume la responsabilidad del adulto. Si lo desea, puede cegarse de distintas maneras: puede pretender arrogarse las

prerrogativas mayores del adulto, sin admitir en cambio las obligaciones que con ellas están ligadas (es la actitud ingenua, el bluff que exige la perfecta puerilidad), puede prolongar una vida libre a expensas de aquellos a los que divierte (libertad coja, que tradicionalmente ha sólido ser la de los poetas); puede alimentar a los demás y a sí mismo con palabras: eludir, mediante el énfasis, el peso de una realidad prosaica. Pero siempre aparece, unida a estas pobres posibilidades, la sensación de impostura y un cierto mal olor. Aunque es verdad que también el imposible de algún modo elegido y por tanto admitido, no es menos maloliente, si la insatisfacción última (aquella con la que el espíritu se satisface) es también una impostura, hay, por lo menos, una miseria privilegiada que se confiesa como tal.

Se confiesa en la vergüenza. El problema que plantea la torpeza de Sartre no puede resolverse fácilmente. A pesar de que es cierto que en muchos aspectos la actitud de Baudelaire es poco afortunada, abrumarle con ella parece el partido menos humano. Sería necesario hacerlo sin embargo, si no asumimos por nuestra cuenta la actitud inconfesable de Baudelaire, que deliberadamente, se niega a actuar como un hombre cumplido, es decir, como un

hombre prosaico. Sartre tiene razón: Baudelaire ha elegido estar en falta, como un niño. Pero antes de considerarle desafortunado debemos preguntarnos de qué clase de elección se trata. ¿Se hizo por defecto? ¿Es solamente un error deplorable? ¿Fue, por el contrario, realizada pro exceso? ¿En forma miserable quizá, pero decisiva? Me pregunto incluso: ¿Una elección así, no es en esencia la de la poesía? ¿No es incluso la del hambre?

Este es el sentido de mi libro.

Pienso que el hombre está necesariamente erigido contra sí mismo y que no puede reconocerse, que no puede amarse hasta el límite si no es objeto de una condenación.

EL MUNDO PROSAICO DE LA ACTIVIDAD Y EL MUNDO DE LA POESÍA

Las proposiciones precedentes arrastran hacia un mundo que yo no puedo reprochar a Sartre que ignore. Este libro intenta el descubrimiento de ese mundo nuevo. Pero, no obstante, aparecerá sólo a la larga, lentamente...

"Si el hombre no cerrara soberanamente los ojos, escribe René Char, terminaría por no ver lo que vale la pena ser mirado." Pero, "... a nosotros, afirma Sartre, nos basta con ver el árbol o la casa. Absorbidos por completo en su contemplación, nos olvidamos de nosotros mismos. Baudelaire es el hombre que no se olvida jamás. Se contempla viendo, mira para verse mirar; contempla su conciencia del árbol, de la casa, y las cosas sólo se le muestran a través suyo, más pálidas, más pequeñas, menos afectantes como si las percibiera a través de unos anteojos. Las cosas no se señalan las unas a las otras, como la flecha muestra el camino, como la señal marca la página. Su misión inmediata es por el contrario volver a enviar a la conciencia cursi". Y más adelante: "Existe una distancia original entre Baudelaire y el mundo que no es la nuestra: entre los objetos y él se inserta siempre una translucidez un poco húmeda, un poco demasiado subyugadora, como un temblor de aire cálido, en el verano." No podría representarse mejor la distancia que media entre la visión poética y la de todos los días. Nos olvidamos a nosotros mismos cuando la flecha muestra el camino, o la señal, la página: pero no es ésta una visión soberana, sino que se halla subordi-

nada ala búsqueda del camino (que vamos a tomar), de la página (que vamos a leer). En otras palabras, el presente (la flecha, la señal) está determinado por el futuro (el camino, la página). "Es, según Sartre s, la determinación del presente por el futuro, del existente por lo que todavía no es... a la que los filósofos llaman en la actualidad transcendencia". Es cierto que en la medida en que la flecha o la señal tienen esta significación transcendente, nos suprimen y nos olvidamos de nosotros mismos si las contemplamos de esta forma subordinada. Mientras que, en cambio, las cosas "más pálidas, más pequeñas" y, nos dice él, "menos afectantes" hacia las que Baudelaire abre (si se prefiere cierra) los ojos soberanamente no le suprimen, sino que por el contrario no tienen "más misión que proporcionarle la ocasión de contemplarse a sí mismo mientras las ve"`.

Debo hacer observar que la descripción de Sartre, aunque no se aparta de su objeto, adolece en su interpretación de una confusión. Lamento tener que entrar ahora, para demostrarlo, en un largo desarrollo filosófico.

No hablaré aquí del engranaje de ideas que lleva a Sartre a representar "las cosas" de la visión poética de Baudelaire como "menos afectantes" que la fle-

cha de un cartel indicador o la señal de un libro (se trata en este caso de categorías: una, la de los objetos que se dirigen a la sensibilidad, y la segunda de aquellos que se dirigen al conocimiento práctico). Pero no son ni la flecha ni el camino, lo que Sartre considera como transcendentes (he tenido que cortar la frase citada para utilizarla aquí), sino los objetos de la contemplación poética. Admito que esto se halla de acuerdo con el vocabulario que ha elegido, pero a partir de la insuficiencia del vocabulario no está permitido en este caso admitir una profunda oposición entre conceptos. Baudelaire desearía "encontrar, se nos dice", en cada realidad una insatisfacción paralizada, una llamada hacia otra cosa, una transcendencia objetiva... "La transcendencia representada de este modo no es ya la simple transcendencia de la flecha, la "simple determinación del presente por el futuro", sino la de "los objetos que aceptan anularse para indicar a otros." Más adelante se precisa: es "el término entrevisto, casi alcanzado, y, sin embargo, fuera de alcance, de un movimiento...". Es verdad que el sentido de ese movimiento "orientado" está determinado por el futuro, pero cl futuro en tanto que sentido no es, como en la flecha, la ruta accesible, indicada: en realidad ese senti-

do futuro sólo está allí para desaparecer. O más bien, no es el futuro, sino el espectro del futuro. Y, dice el mismo Sartre, "su carácter espectral e irremediable nos pone sobre el camino: el sentido (el sentido de esos objetos espiritualizado por la ausencia en que se disuelven) es el pasado. (He dicho al comienzo que el juicio apasionado de Sartre reclamaría una discusión bizantina. No habría comenzado esta larga elucidación si no se tratara más que de una confusión sin consecuencias. No comprendo el interés de cierto tipo de polémica: mi intención no es abrir un proceso de carácter personal sino asegurar la defensa de la poesía. Hablo de un enfrentamiento, y es que no puede enunciarse lo que la poesía pone en juego, sin influir en ella. Es evidente que en cualquier caso, tanto en la flecha como en las figuras espectrales de la poesía, el pasado, el presente y el porvenir concurren para la determinación del sentido. Pero el sentido de la flecha indica la primacía del porvenir. En cambio en la determinación del sentido de los objetos poéticos sólo interviene el futuro para revelar una imposibilidad, para situar el deseo ante la fatalidad de la insatisfacción. Por otra parte si nos damos cuenta de que el sentido de un objeto "transcendente" de poesía es también

la igualdad con uno mismo, no podemos impedir que nos moleste la imprecisión del vocabulario. No podríamos negar que ese carácter de inmanencia había sido señalado por el mismo Sartre al comienzo, ya que como hemos visto, cuando habla del árbol y de la casa que Baudelaire representaba" nos da a entender que no tenían "más misión que proporcionar al poeta la ocasión de contemplarse": Me parece difícil, llegado a este punto, no acentuar el valor de "participación mística", de identificación del sujeto y del objeto, que forma parte del poder de la poesía. Es curioso observar cómo con sólo algunas líneas de intervalo, se pasa de una "transcendencia objetiva" a "ese orden jerárquico de objetos que consienten en anularse para indicar a otros", en los que "Baudelaire reencontrará su imagen". Se debe a que la esencia de la poesía de Baudelaire es realizar, a costa de una tensión llena de ansiedad, la fusión con el sujeto (la inmanencia) de esos objetos, que a la vez se anulan para causar la angustia y reflejarla.

Sartre, después de haber definido la transcendencia como la determinación por el porvenir del sentido del presente, habla de objetos transcendentes cuyo sentido viene dado por el pasado y cuya

esencia es tener una relación de inmanencia con el sujeto. Cosa que no presentaría inconvenientes (veremos enseguida que el equívoco procede en parte de las cosas consideradas), si no perdiéramos en esos cambios la posibilidad de plantear claramente la distinción fundamental entre el mundo prosaico de la actividad- en donde los objetos, claramente exteriores al sujeto, reciben del futuro un sentido fundamental (el camino determina el sentido de la flecha)- y el mundo de la poesía. En efecto, podemos definir lo poético, en ésto análogo a lo místico de Cassirer, lo primitivo de Lévi Brhuhl, y lo pueril de Piaget, como una relación de participación del sujeto en el objeto. La participación es actual: para determinarla no necesitamos contar con el futuro (análogamente a como en la magia de los primitivos, no es el efecto el que confiere sentido a la operación, es más, para que actúe, es preciso que posea previamente, con independencia del efecto, el sentido vivo y llamativo de una participación; la operación de la flecha, en cambio, no posee para el sujeto más sentido que el futuro, que la ruta a la que le conduce). El sentido del objeto en la participación poética tampoco está determinado por el pasado. Unicamente un objeto de memoria, privado tanto

de utilidad como de poesía, sería un dato puro del pasado. En la operación poética, el sentido de los objetos de memoria está determinado por su invasión actual del sujeto: no debemos despreciar la indicación dada por etimología, según la cual poesía es creación.

La fusión del objeto y el sujeto reclama la superación de cada una de las partes al contacto con la otra. La posibilidad de puras repeticiones es lo único que impide percibir la primacía del presente. Habría incluso que afirmar que la poesía no es jamás nostalgia del pasado. La nostalgia que no miente no es poética; deja de ser verdadera a medida que se va convirtiendo en poética, ya que entonces el pasado tiene menos interés, en el objeto que se recuerda, que la expresión de la nostalgia en sí misma.

Estos principios apenas enunciados plantean cuestiones que remiten al análisis de Sartre (del que yo me he alejado, sin duda, solamente para marcar su profundidad). Si ocurre así, si la realización de la poesía exige que el objeto se haga sujeto y el sujeto objeto ¿no se tratará simplemente de un juego, un escamoteo brillante? No puede existir duda, en principio, en lo que concierne a la posibilidad misma de la poesía. Pero la historia de la poesía ¿no es

más que una sucesión de esfuerzos inútiles? : ¡Es difícil negar que, por regla general, los poetas engañan! "Los poetas mienten demasiado", dice Zaratustra, que añade: "También Zaratustra es poeta." Pero la fusión del sujeto y el objeto, del hombre y el mundo no puede ser fingida: podemos no intentarlo, pero la comedia no sería justificable. Ahora bien, al parecer, ¡es imposible! Imposibilidad que Sartre representa con razón, al decir que la indigencia del poeta está en el deseo insensato de unir objetivamente el ser y la existencia. Ya lo he dicho más arriba, este deseo, según Sartre, es o bien el de Baudelaire individualmente considerado, o el de "todo poeta", pero de todas formas la síntesis de lo inmutable y lo perecedero, del ser y de la existencia, del objeto y el sujeto, que la poesía busca, la define sin escapatoria, la limita, la convierte en el reino de lo imposible, de la insaciabilidad. Desgraciadamente es difícil hablar de lo imposible, de lo que está condenado a ser imposible. Sartre dice de Baudelaire (es el leitmotiv de su exposición) que su mal consistía en querer ser lo que era para los demás: abandonaba de este modo la prerrogativa de la existencia, que es quedar en suspenso. Pero el hombre ¿evita, por lo general, que la conciencia que él es, al hacerse refle-

xión de las cosas, se convierta a su vez en una cosa como otra cualquiera? Me parece que no; y creo que la poesía es el modo que le permite corrientemente (en la ignorancia en que se mantiene de los medios que Sartre le propone) escapar al destino que le reduce a reflejo de las cosas. Es verdad que la poesía, al buscar la identidad de las cosas reflejadas y de la conciencia que las refleja, quiere un imposible. ¿Pero no es acaso éste el único medio de no ser reducido a reflejo de las cosas: el querer lo imposible?

LA POESÍA ES SIEMPRE EN CIERTO SENTIDO UN CONTRARIO DE LA POESÍA

Creo que la miseria de la poesía queda reflejada fielmente en la imagen que da Sartre de Baudelaire. La poesía lleva inherente la obligación de hacer una cosa fijada por una insatisfacción. La poesía, en un primer impulso, destruye los objetos que aprehende, los restituye, mediante esa destrucción, a la inasible fluidez de la existencia del poeta, y a ese precio espera encontrar la identidad del mundo y del hombre. Pero al mismo tiempo que realiza un

desasimiento, intenta asir (captar) ese desasimiento. Y lo único que le es dado hacer es sustituir el desasimiento a las cosas asidas (captadas) de la vida reducida: no puede evitar que el desasimiento pase a ocupar el lugar de las cosas.

En este plano experimentamos una dificultad similar a la del niño, libre a condición de negar al adulto, pero que no puede lograrlo sin convertirse a su vez en adulto y sin perder en consecuencia su libertad. Pero Baudelaire, que jamás asumió las prerrogativas de los maestros, y cuya libertad garantizó su insaciabilidad hasta el final, no por eso tuvo que dejar de luchar con esos seres a los que se había negado a reemplazar. Es cierto que se buscó a sí mismo, que no se perdió, que no se olvidó jamás y se contempló contemplar; la recuperación del ser fue indudablemente, como vio Sartre con lucidez, el objeto de su genio, de su tensión y de su impotencia poética. Hay indudablemente en el origen del destino del poeta una certeza de unicidad, de elección, sin la cual la empresa de reducir el inundo a sí mismo o de perderse en el mundo, no tendría el sentido que tiene. Sartre ve en ella la tara de Baudelaire, resultado del aislamiento en que le dejó el segundo matrimonio de su madre. Es ese "sentimiento de

soledad, desde mi infancia", "de destino eternamente solitario" del que ha hablado el mismo poeta. Pero Baudelaire ha dado esa misma visión de sí en el enfrentamiento con los demás, al decir: "Siendo muy niño, experimenté en mi corazón dos sentimientos contradictorios, el horror a la vida y el éxtasis ante la vida." Nunca se insistirá bastante en la certeza de irreemplazable unicidad que se halla en el origen no sólo de la genialidad poética (que Blake consideraba el punto común, el punto por el cual son semejantes todos los hombres) sino en el origen de cada religión (de cada iglesia) y de cada patria. Es muy cierto que la poesía responde siempre al deseo de recuperar, de fijar en forma sensible desde fuera, la existencia única, hasta ese momento informe y que sino no sería sensible más que desde el interior de un individuo o de un grupo. Pero es dudoso que nuestra conciencia de existir no lleve necesariamente aparejado ese valor engañoso de unidad: el individuo lo experimenta tanto en su pertenencia a la ciudad, a la familia o incluso a la pareja (como por ejemplo, según Sartre, Baudelaire de niño, ligado en cuerpo y alma a su madre), como en su experiencia personal. En particular, éste es el caso, en nuestros días, de la vocación poética que conduce a una for-

ma de creación verbal en la que el poema es la recuperación del individuo. Se podría decir por tanto del poeta, que es la parte que se toma por el todo, que es el individuo que se comporta como una colectividad. Hasta el extremo de que los estados de insatisfacción, los objetos que decepcionan, que revelan una ausencia, son en cierto modo las únicas formas en que la tensión del individuo puede recuperar su falaz unicidad. La ciudad puede, más o menos, lograrla en sus movimientos, pero lo que la conciencia aislada debe hacer y puede hacer, tendrá que realizarlo "sin poder". Por más que Sartre diga de Baudelaire: "su más preciado anhelo es. Ser como la piedra, la estatua, en el reposo tranquilo de la inmutabilidad", por más que nos muestre al poeta ávido por extraer de las brumas del pasado alguna imagen petrificable, el hecho es que las imágenes que Baudelaire ha dejado, participan de la vida abierta (infinita según Sartre" en sentido baudelariano), es decir, insatisfecha. Por tanto es engañoso decir que Baudelaire quería la imposible estatua que no podía ser, si no se añade además que Baudelaire no quería tanto la estatua como lo imposible.

Es más razonable - y menos respectivo- "partir de ésto" para intentar entender los resultados del

sentimiento de unicidad (de la conciencia que tuvo Baudelaire desde niño, de ser, él sólo - sin que nada pudiera aligerarle el peso- el éxtasis y el horror de la vida; y todas las consecuencias: "esta vida miserable..."). Pero Sartre tiene razón al afirmar que Baudelaire quiso lo que nos parece inalcanzable. Lo quiso al menos como es fatal querer lo imposible, es decir: en cuanto tal, con firmeza y, bajo su forma de quimera, engañosamente. De ahí su vida sollozante de dandy ávido de trabajo, hundido amargamente en una ociosidad inútil. Pero como - según el propio Sartre confiesa- estaba equipado con una "tensión innegable", supo sacar de una posición equívoca todo el partido posible: un movimiento perfecto de éxtasis y de horror entremezclados confiere a su poesía una plenitud, mantenida sin debilidad, en el límite de una sensibilidad libre, una atmósfera enrarecida, una esterilidad agotadoras, que colocan a Sartre en una posición incómoda: la atmósfera de vicio, de rechazo, de odio, responde a esta tensión de la voluntad que niega - lo mismo que el atleta niega el peso de la haltera - la coacción del Bien. Es cierto que el esfuerzo resulta vano, que los poemas en los que ese movimiento se petrifica (los que reducen la existencia al ser) convierten al

vicio, al odio y a la libertad infinitos, en las formas dóciles, tranquilas e inmutables que conocemos. También es verdad que la poesía que pervive es siempre lo contrario de la poesía, ya que, siendo su fin lo perecedero, lo transmuta en eterno. Poco importa que el juego del poeta, cuya esencia es unir con el sujeto el objeto del poema, lo una con un poeta decepcionado, humillado por un fracaso, e insatisfecho. De tal suerte que el objeto, el mundo, irreductible, insubordinado, encarnado en las creaciones híbridas de la poesía, traicionado por la poesía, no lo esté por la vida inviable del poeta. Sólo la larga agonía del poeta revela acaso, al final, la autenticidad de la poesía, y Sartre, diga lo que diga, ayuda a no dudar de que su fin, anterior a la gloria (que hubiera sido la única que le habría podido cambiar en piedra), respondió a su voluntad: Baudelaire quiso lo imposible hasta el límite.

BAUDELAIRE Y LA ESTATUA DE LO IMPOSIBLE

El poco discernimiento en la conciencia de su propia realidad justifica la duda. No podemos saber

"distintamente" qué era lo que para Baudelaire contaba por encima de las demás cosas. Quizá incluso, el hecho de que él se niegue a saberlo, sea una indicación sobre una relación fatal del hombre y el valor. Puede que traicionemos lo que para nosotros cuenta por encima de todo lo demás, si tenemos la debilidad de zanjar la cuestión "distintamente": ¿quién se sorprenderá de que la libertad exige un salto, un desprendimiento de sí, brusco e imprevisible, que no le son dados a quien decide con anticipación? Es verdad, Baudelaire fue siempre un dédalo para sí mismo: dejó hasta el límite las posibilidades abiertas en todos los sentidos y aspiró a la inmutabilidad de la piedra, al onanismo de una poesía fúnebre. ¿Cómo no percibir en él esa fijación al pasado, lasitud que anuncia la apatía, el envejecimiento precoz, la impotencia? En Las Flores del Mal, podemos encontrar con qué justificar la interpretación de Sartre, según la cual Baudelaire ansiaba ser solamente un pasado "inalterable e imperfectible" y eligió "considerar su vida desde el punto de vista de la muerte, como si un fin prematuro la hubiera ya marcado". Puede que la plenitud de su poesía esté ligada a la imagen inmovilizada del animal caído en la trampa que dio de sí mismo, que le ob-

sesiona, y cuya evocación recoge sin cesar. Del mismo modo una nación se obstina por no fallar a la idea que una vez se dio de sí misma, y, antes de tener que dejarla a un lado, prefiere desaparecer. La creación que recibe sus límites del pasado se detiene, y porque posee el sentido de la insatisfacción, no puede desprenderse y se complace en un estado de inmutable insatisfacción. Esa complacencia triste, seguida de un fracaso, ese temor a quedar satisfecho mudan la libertad en su contrario. Pero Sartre se apoya en el hecho de que la vida de Baudelaire se desarrolló en pocos años, en que fue, a partir de las explosiones juveniles, una lenta, interminable decadencia. "Ya en el 46, dice (es decir, a los veinticinco años), había gastado la mitad de su fortuna, había escrito la mitad de sus poemas, había dado forma definitiva a las relaciones con sus padres, contraído el mal venéreo que va a pudrirle lentamente, encontrado a la mujer que pesará corno plomo sobre todas las horas de su vida y realizado el viaje que colmará toda su obra de imágenes exóticas. Pero esta forma de ver implica la opinión de Sartre con respecto a los Escritos intimas. Son reiterativos y le oprimen el corazón. Una carta, fechada el 28 de enero de 1854, me interesa más. Baudelaire da en

ella el guión de un drama: un obrero ebrio consigue en la noche, en un lugar solitario, una cita con su mujer que le ha abandonado; ella, a pesar de sus ruegos, se niega a volver al hogar. Desesperado, la empuja hacia el camino por el que sabe que, a favor de la noche, caerá en un pozo sin fondo. Una canción que tenía intención de introducir en el drama es en realidad el origen del episodio." Comienza -escribe Baudelaire- así:

Rien n'est aussi-z-aimable
Franfru-Cancru-Lon-La-
[Lahira
Rien n'est aussi-z-aimable
Que le scieur de long
No hay nada tan amable
Franfru-Cancru-Lon-La-
[Lahira
No hay nada tan amable
Como el aserrador

... este amable aserrador arroja al final a su mujer al agua; dice, entonces, hablando a una Sirena...

Chante Siréne Chante
Franfru-Cancru-Lon-La-
[Lahira
Chante Siréne Chante
T'as raison de chanter.
Canta, Sirena, canta
Franfru-Cancru-Lon-La-
[Lahira
Canta, Sirena, canta
Porque tienes motivos.
Car t'as la mer á boire,
Franfru-Cancru-Lon-La-
[Lahira
Car t'as la mer á boire,
Et ma mie á mangero"

Tienes el mar para beber.
Franfru-Cancru-Lon-La-
[Lahira
¡Tienes el mar para beber
y mi amiga para comer!

El aserrador está cargado con los pecados del autor; al amparo de un desfase - de una máscara -, la imagen del poeta, de pronto, se desdibuja, se deforma y cambia: ya no es la imagen determinada por un ritmo acompasado, tan forzado que obliga y forma desde el comienzo. En condiciones de lenguaje diferentes, ya no es el pasado limitado quien hechiza; un posible ilimitado abre la atención que le pertenece, la atracción de la libertad, ¿del rechazo de los límites? No es el azar el que vincula en el espíritu de Baudelaire el tema del aserrador con la idea de violación de una muerta. En este punto se funden el asesinato, la lubricidad, la ternura y la risa (quiso introducir en el teatro, por lo menos mediante un relato, la violación que el obrero hace del cadáver de su mujer). Nietzsche escribía: "Contemplar cómo se hunden las naturalezas trágicas y poder reír coa ella, a pesar de la profunda comprensión, la emoción y la simpatía que se experimenta, es divino." Es posible que un sentimiento tan humano sea en cierto modo inaccesible: Baudelaire, para alcanzarlo, recurrió a los pobres medios de la decadencia del héroe y la bajeza de su lenguaje. Pero aún ligada a estas concesiones, lo que La Sirena representa como culminación no puede dejarse a

un lado. Las Flores del Mal, a las que La Sirena supera, apuntan hacia ella; le confieren la plenitud de su sentido y a su vez ella indica a dónde van a desembocar. Baudelaire no llegó a realizar el proyecto de escribir ese drama. Su pereza indudable o su impotencia tardía son quizá las responsables. ¿O seria que el director de teatro al que se lo propuso le hizo comprender la probable reacción del público? Lo cierto es que al menos en su proyecto Baudelaire iba lo más lejos que le era posible: de Las Flores del Mal a la locura; no fue la imposible estatua, sino la estatua de lo imposible, lo que soñó.

LA SIGNIFICACIÓN HISTÓRICA DE "LAS FLORES DIAL MAL

El sentido - o sinsentido- de la vida de Baudelaire, la continuidad del arrebato que le llevó de la poesía de la insatisfacción a la ausencia dada en el hundimiento, no están sólo marcadas por una canción. Una vida entera obstinadamente frustrada que Sartre, negativamente, atribuye a una elección, significa el horror a ser satisfecho - el rechazo de las coacciones necesarias para obtener provecho. La

toma de postura de Baudelaire es de lo más acusado que pueda darse. Un pasaje de una carta a su madre expresa esa nueva negación a sufrir la ley de su propia voluntad...: "... resumiendo - nos dice -, esta semana se me ha demostrado que yo podía realmente ganar dinero y, con aplicación y tesón, mucho dinero. Pero los desórdenes precedentes, una miseria incesante, un nuevo déficit que superar, la disminución de la energía por las pequeñas preocupaciones y, por último, para decirlo todo, mi tendencia a la ensoñación, lo estropearon todo".

Es, si se quiere, un rasgo de carácter individual y, como tal, una impotencia. Es posible también considerar las cosas en el tiempo, juzgar como un acontecimiento - responde a una exigencia objetivamente dada- ese horror al trabajo, tan claramente unido a la poesía. Sabemos que ese rechazo, esa aversión, eran "sufridos" a sabiendas Por Baudelaire (representaban una decisión firmemente tomada); sabemos también que en varias ocasiones, miserablemente, sin descanso, se sometió al principio del trabajo: "A cada minuto, escribe en sus Diarios íntimas, somos aplastados por la idea y la sensación del tiempo. Y no hay más que dos medios para escapar a esa pesadilla - para olvidar: el placer o el tra-

bajo. El placer nos desgasta. El trabajo nos fortalece. Elijamos". Esta postura no dista mucho de otras, formulada más arriba: "En todo hombre, a cualquier hora, se dan dos postulaciones simultáneas, una hacia Dios, la otra hacia Satán. La invocación a Dios, o espiritualidad, es un deseo de ascender de grado: la de Satán, o animalidad, es una alegría en descender." Pero sólo la primera posición introduce datos claros. El placer es la forma positiva de la vida sensible: no podemos experimentarlo sin un gasto improductivo de nuestros recursos (nos desgasta). En cambio el trabajo es el modo de la actividad: tiene como efecto el aumento de nuestros recursos (fortalece). Por tanto "hay en todo hombre, a cualquier hora, dos postulaciones simultáneas", una hacia el trabajo (aumento de recursos), otra hacia el placer (gasto de los recursos). El trabajo responde a la preocupación por el mañana, el placer a la del instante presente. El trabajo es inútil y satisface, el placer, inútil: deja un sentimiento de insatisfacción. Estas consideraciones sitúan la economía en la base de la moral, la sitúan en la base de la poesía. La elección recae, siempre, en cualquier momento, sobre la cuestión vulgar y material: "partiendo de mis recursos actuales ¿debo gastarlos o aumentarlos?

"Tomada en su conjunto la respuesta de Baudelaire es singular. Por una parte, sus notas están llenas de resoluciones de aceptar trabajo, pero en cambio su vida fue un largo rechazo de la actividad productiva. Llega a escribir incluso: "Ser un hombre útil siempre me ha parecido algo horrible." En otros niveles volvemos a encontrar la misma imposibilidad de decidirse por el Bien. No sólo elige a Dios, lo mismo que al trabajo, de forma puramente nominal, en realidad para pertenecer de una forma más íntima a Satán, sino que además ni siquiera puede decidir si la oposición es suya propia, interna (la del placer y el trabajo), o exterior (la de Dios y el diablo). Sólo es posible decir que él se inclina a rechazar su forma transcendente: de hecho, lo que triunfa en él es el rechazo a trabajar, y por tanto a ser satisfecho; si mantiene por encima de él la transcendencia de la obligación, es sólo para acentuar el valor de un rechazo y para experimentar con más fuerza la atracción angustiada de una vida insatisfecha.

Pero ésto no es un yerro individual. El defecto de los análisis de Sartre es justamente contentarse con tal aspecto; y eso es lo que los reduce a aproximaciones negativas, que hay que insertar en el tiempo histórico para percibir su visión positiva. El

conjunto de las relaciones producción- consumo se da ere la historia, la experiencia de Baudelaire se da en la historia. Tiene positivamente el sentido preciso que le da la historia. Igual que cualquier otra actividad, la poesía puede ser considerada desde el ángulo económico. Y también la moral, al igual que la poesía. Baudelaire, en efecto, con su vida, con sus desventuradas reflexiones, ha planteado solidariamente en esos dos terrenos el problema crucial. Es el problema que los análisis de Sartre tocan y evitan al mismo tiempo. Se equivocan al presentar la poesía y la actitud moral del poeta como resultado de una elección. Incluso admitiendo que el individuo haya elegido, el sentido total de un poema de Baudelaire no está dado socialmente en las necesidades a las que respondió. El sentido total de un poema de Baudelaire no está dado en sus errores, sino en la espera históricamente -generalmente- determinada, a la que respondieron esos "errores". Aparentemente, elecciones análogas a la de Baudelaire eran, según Sartre, posibles en otras épocas. Pero, en otras épocas no tuvieron como consecuencia poemas semejantes a Las Flores del Mal. Al despreciar esta verdad, la crítica explicativa de Sartre, introduce perspectivas profundas, pero no puede explicar la

plenitud con que en nuestro tiempo la poesía de Baudelaire invade el ánimo (o sólo lo explica por negación, y de este modo la crítica negativa adquiere el sentido, inesperado, de una comprensión). Sin hablar de un elemento de gracia o de suerte, la "innegable tensión' de la trayectoria de Baudelaire no expresa sólo la necesidad individual, sino que es la consecuencia de una tensión material, históricamente dada desde fuera. El mundo, la sociedad en el seno de la cual escribió el poeta Las Flores del Mal, tenía a su vez, en tanto que superaba la instancia individual, que responder a dos postulados simultáneos que no dejan de exigir del hombre una decisión: la sociedad, lo mismo que el individuo, tiene que elegir entre velar por el futuro y el instante presente. Esencialmente, la sociedad se funda en la debilidad de los individuos que ella, con su fuerza, compensa: es, en un sentido, lo que el individuo no es, ya que está unida en primer lugar a la prioridad del porvenir. Pero en cambio no puede negar el presente, y le deja una parte con respecto a la cual la decisión no está absolutamente determinada. Es la parte de las fiestas, cuyo momento difícil es el sacrificio ". El sacrificio concentra la atención sobre el consumo, a cargo del instante presente, de los re-

cursos que, en principio, la preocupación por mañana exigía reservar. Pero la sociedad de Las Flores del Mal no es ya esta sociedad ambigua que, aún manteniendo profundamente la primacía del porvenir, dejaba en lo sagrado (por otra parte disfrazado, camuflado ele valor de porvenir, en objeto transcendente, eterno, en fundamento inmutable del Bien) la prelación nominal del presente. Es la sociedad capitalista, en pleno auge, que se reserva la mayor parte posible de los productos del trabajo para el aumento de los medios de producción. Esta sociedad había sancionado con el terror el lujo de los grandes. Se alejaba justamente del lujo de una casta que había explotado para su provecho la ambigüedad de la antigua sociedad. No podía perdonarle que hubiera consumido para fines de esplendor personal una parte de los recursos (de trabajo) que habrían podido ser empleados para aumentar los medios de producción. Pero desde los surtidos de Versalles a los embalses modernos, se interpuso una decisión que no coincidía sólo con la colectividad que se oponía a los privilegiados: en lo esencial, esta decisión opuso el aumento de las fuerzas productivas a los goces improductivos. La sociedad burguesa, a mediados del siglo XIX, eligió en el sentido de

los embalses: introdujo en el mundo un cambio fundamental. En el tiempo transcurrido entre el nacimiento y la muerte de Baudelaire, Europa se empeñó en una red de vías férreas; la producción abrió la perspectiva de un aumento indefinido de las fuerzas productivas y asumió este aumento como fin. La operación, preparada desde hacía mucho tiempo, iniciaba una metamorfosis rápida del mundo civilizado, fundada en la primacía del porvenir, a saber, en la acumulación capitalista. Por parte de los proletarios, la operación había de ser negada, por estar limitada a las perspectivas de provecho personal de los capitalistas: suscitó la contrapartida del movimiento obrero. Entre los escritores, como puso fin a los esplendores del antiguo régimen y sustituyó las obras gloriosas por las utilitarias, provocó la protesta romántica. Las dos protestas, diferentes por su naturaleza, podían coincidir en un punto. El movimiento obrero, cuyo principio no se oponía a la acumulación, se proponía como finalidad, en la perspectiva del porvenir, liberar al hombre de la esclavitud del trabajo. El romanticismo, inmediatamente, daba una forma concreta a todo lo que niega, a lo que suprime la reducción del hombre de valores de utilidad. La literatura tradicional expresa-

ba simplemente los valores no utilitarios (militares, religiosos, eróticos) admitidos por la sociedad o la clase dominante: la literatura romántica, aquellos valores que negaba el Estado moderno y la sociedad burguesa. Pero por revestir una Corma precisa, esta expresión no dejaba de ser dudosa. Con frecuencia el romanticismo se limitó a la exaltación del pasado, ingenuamente enfrentado al presente. No era más que un compromiso: los valores del pasado habían pactado a su vez con los principios utilitarios. El mismo tema de la naturaleza, en el que el enfrentamiento podía parecer más radical, no ofrecía tampoco más que una posibilidad de evasión provisional (además, el amor a la naturaleza es, en realidad, tan conciliable con el primado de lo útil, es decir, del mañana, que ha sido el modo de compensación más propagado - y el más anodino- de fas sociedades utilitarias: nada hay evidentemente mocos peligroso, menos subversivo, en fin, menos salvaje, que el salvajismo de los peñascos), La posición romántica del individuo es una posición más consecuente a primera vista: el individuo empieza por oponerse a la coacción social, en tanto que existencia soñadora, apasionada y rebelde a la disciplina. Pero la exigencia del individuo sensible no es con-

sistente: no tiene la firme y duradera coherencia de una moral religiosa o del código de honor de una casta. El único elemento constante de los individuos aparece en cl interés por una suma de recursos crecientes que las empresas capitalistas tienen la posibilidad de satisfacer plenamente. Hasta el punto de que el individuo es el fin de la sociedad burguesa tan necesariamente como el orden jerárquico era el fin de la sociedad feudal. A esto se suma el que la búsqueda del interés privado es la fuente, al mismo tiempo que el fin, de la actividad capitalista. La forma poética, titánica, del individualismo es una respuesta ante el cálculo utilitario: excesiva, pero al fin y al cabo una respuesta: en su forma consagrada, al romanticismo no pasó de ser una versión antiburguesa del individualismo burgués. Desgarramiento, negación de sí, nostalgia de lo que no se posee, sentimientos todos que expresaron el malestar de la burguesía que, habiendo entrado en la historia unida al rechazo de la responsabilidad, expresaba lo contrario de lo que era, pero se las arreglaba para no soportar sus consecuencias e incluso para sacar provecho de ello. La negación, en la literatura, de los fundamentos de la actividad capitalista sólo tardíamente se desprendió de los compromisos. Fue ya

en la fase de pleno auge y de desarrollo asegurado, pasado ya el momento agudo de la fiebre romántica, cuando la burguesía se sintió cómoda. La búsqueda literaria al llegar este momento dejó de estar limitada por una posibilidad de compromiso. Baudelaire, indudablemente no tuvo nada de radical - le acuciaba el deseo de no tener lo imposible como destino, de volver a caer en gracia- pero, como Sartre ayuda a comprender, sacó de lo vano de su esfuerzo lo que otros extraerían de la rebeldía. La idea es atinada: no tiene voluntad, pero a pesar suyo una atracción le mueve. La negación de Charles Baudelaire es la negación más profunda, ya que no es en ningún momento la afirmación de un principio opuesto. Expresa solamente el estado de ánimo bloqueado del poeta, lo expresa en lo que tiene de indefendible, de imposible. El Mal, que fascina al poeta en medida mucho mayor de lo que a él se entrega, es indudablemente el Mal, puesto que la voluntad, que no puede querer más que el Bien, no participa para nada en ello. Además apenas importa al fin y al cabo que se trate del Mal": como lo contrario de la voluntad es la fascinación y la fascinación es la ruina de la voluntad, condenar moralmente la conducta fascinada es quizá, durante un cierto tiempo, el úni-

co medio de liberar plenamente la voluntad. Las religiones, las castas y recientemente el romanticismo también concedían su importancia a la seducción, pero la seducción entonces obraba con astucia, obtenía el asentimiento de una voluntad a su vez a la astucia. De este modo la poesía, que se dirige a la sensibilidad para seducirla, debía limitar los objetos de seducción que proponía sólo a los que la voluntad podía asumir (la voluntad consciente, que necesariamente plantea condiciones, que exige la duración, la satisfacción). La poesía antigua limita esa libertad que lleva aparejada la poesía. Baudelaire abrió en la masa tumultuosa de estas aguas la depresión de una poesía maldita que ya no asumía nada y que sufría sin defensa una fascinación incapaz de satisfacer, una fascinación que destruía. De este modo la poesía se desprendía de las exigencias que la venían desde fuera, las exigencias de la voluntad, para responder a una sola exigencia íntima, que la vinculaba a lo que fascina, que hacía de ella lo contrario de la voluntad. Hay algo más que la elección de un individuo débil, en esta determinación mayor de la poesía. No nos importa el que una tendencia personal, que afecta a la responsabilidad, pueda arrojar mayor o menor luz sobre las circuns-

tancias de la vida del poeta. El sentido que para nosotros tiene Las Flores del Mal, es decir, el sentido de Baudelaire, es resultado de nuestro interés por la poesía. Ignoraríamos todo lo referente a ese destino individual, si no mediara el interés que pueden suscitar los poemas. Por eso no podemos hablar de él sino en la medida en que le ilumina nuestro amor por Las Flores del Mal (no aisladamente sino unidas al conjunto en que se incluyen). Desde esta perspectiva, la singular actitud del poeta hacia la moral es la que explica la ruptura que realiza: la negación del Bien en Baudelaire es, de modo fundamental, una negación de la primacía del mañana: la afirmación, mantenida simultáneamente, del Bien, participa de un sentimiento maduro (que a veces le guiaba en su reflexión sobre el erotismo): le revelaba regularmente y desgraciadamente (de una forma maldita) la paradoja del instante - al que sólo alcanzamos cuando le rehuimos, que desaparece si intentamos apresarle. Es probable que la posición maldita - humillante- de Baudelaire pueda ser superada. Pero no hay en esa posible superación nada que justifique el reposo. La desdicha humillante se puede encontrar bajo otras formas, menos pasivas, más reducidas, sin escapatoria, y tan duras - o tan insensatas -

que se diría que son en realidad una dicha salvaje. La misma poesía de Baudelaire ha sido superada: la contradicción entre un rechazo del Bien (de un valor ordenado por la búsqueda de la duración) y la creación de una obra duradera compromete a la poesía en un camino de descomposición rápida, en el que la poesía se concibe, cada vez más negativamente, como un perfecto silencio de la voluntad.

MICHELET

Pocos hombres apostaron con más ingenuidad que Michelet por unas cuantas ideas simples: para él, el progreso de la Verdad y de la Justicia, y el retorno a las leyes de la Naturaleza, eran procesos indefectibles. Su obra es, en ese sentido, un hermoso acto de fe. Pero aunque percibió mal los límites de la razón, las pasiones que se oponen a ella - es la paradoja que me sorprendes- encontraron en él, en algún caso, a un cómplice. Yo no comprendo cómo llegó a escribir un libro como La Sorciére (La Bruja) (que sin duda obra de la suerte parece ser que algunos dossiers no utilizados hasta entonces, reunidos en el curso de algunos años, le decidieron a redactarla)-. La Bruja convierte a su autor en uno de los que con más humanidad han hablado del Mal.

A mi parecer se extraviaba. Pero los caminos que siguió - al azar, guiado por una curiosidad "malsana"- no dejan de llevar hacia nuestras verdades. No hay duda de que esas caminos son los del Mal. No del Mal que hacemos abusando de la fuerza a costa da los débiles: sino de ese Mal, al contrario, exigido por un deseo enloquecido de libertad, y que va contra el propio interés. Michelet lo consideraba como un rodeo que hubiera dado el Bien. Intentó legitimarlo cuando le ere posible: la bruja era la víctima y moría en el horror de las llamas. Era natural invertir los valores de los teólogos. ¿No se hallaba el Mal del lado del verdugo? La bruja encarnaba a la humanidad sufriente, que los fuertes perseguían. Estos puntos de vista, sin duda fundados en parte, corrían el riesgo de impedir a priori al historiador ver más allá. Pero su alegato oculta una intención profunda. Lo que sensiblemente guiaba a Michelet era el vértigo del Mal: era una especie de extravío.

El abismo del Mal atrae, independientemente de las ventajas que se deriven de las malas acciones (al menos de algunas de ellas, pero si se consideran en su conjunto los caminos del Mal, ¡qué pocos llevan al interés!).

Esta atracción que (con singular relieve se desprende del horror de los aquelarres, define quizá, en su profundidad, la dificultad del problema moral. Hablar de La Bruja (uno de los libros menos malos, históricamente, sobre la maga en la sociedad cristiana - porque no hay ninguno que responda a las exigencias de, la ciencia -, y, poéticamente, la obra maestra de Michelet) me brinda la ocasión de plantearme razonablemente el problema del Mal.

El SACRIFICIO

Los datos de este problema no son externos a sus orígenes históricos, es decir, a la oposición del maleficio y el sacrificio. Este enfrentamiento no es en ninguna parte tan vivo como en el mundo cristiano que lo iluminó con los fulgores de innumerables hogueras. Pero aproximadamente viene a ser el mismo en todos partes y en todas las épocas: es una constante que afecta por una parte a la iniciativa social, que confiere al sacrificio una dignidad, vinculada a las religiones y que afecta, por otra parte, a la iniciativa particular, no social que subraya el sentido poco recomendable del sacrificio, vinculado a

las prácticas de la magia. Esta constante responde sin duda a alguna necesidad elemental, cuyo enunciado deberla imponerse por su carácter evidente.

He ahí lo que habremos de demostrar.

Lo mismo que algunos insectos, en condiciones determinadas, se dirigen juntos hacia un foco de luz, nosotros nos dirigimos todos a la parte opuesta a una región donde domina la muerte. El resorte de la actividad humana es por lo general el deseo de alcanzar el punto más alejado posible del terreno fúnebre (que se caracteriza por lo podrido, lo sucio, lo impuro): por todas partes borramos las huellas, los signos, los símbolos de la muerte, a costa de incesantes esfuerzos. Llegamos a borrar incluso, si es posible, las huellas y los signos de esos esfuerzos. Nuestro deseo de elevarnos no es más que un síntoma, entre cientos, de esa fuerza que nos dirige hacia las antípodas de la muerte. El horror que experimentan los ricos ante los obreros, el pánico que sienten los pequeños burgueses ante la idea de caer en la condición obrera procede del hecho de que a sus ojos los pobres están más cerca que ellos de la guadaña de la muerte. Y a veces esos caminos turbios de la suciedad, de la impotencia, del lodazal,

que se deslizan hacia la muerte son más aún objeto de nuestra aversión que la misma muerte.

Esta inclinación angustiada actúa quizá todavía más en nuestras afirmaciones de principios morales que en nuestros reflejos. Nuestras afirmaciones son veladas: palabras altisonantes confieren a una aceitada negativa un sentido positivo - vacío, evidentemente -, pero engalanado con el brillo de los valores resplandecientes. Sólo sabemos dar el primer rango al bien de todos - ganancia fácil y pan asegurado -, fines legítimos y puramente negativos (se trata en realidad de alejar a la muerte). En la escala de la sabiduría nuestras concepciones generales de la vida son siempre reductibles al deseo de durar. Michelet, en esto, no se diferencia de los más sabios.

Esta actitud y estos principios son inmutables. Por lo menos, en tanto que existen siguen siendo y deben seguir siendo la base. Pero no podríamos adherirnos a ellos por completo. Incluso para buscar el interés que ellos persiguen, es necesario contravenirlos en una cierta medida. A veces la vida necesita no huir de las sombras de la muerte, sino por el contrario dejarlas crecer en sí, hasta los límites del desfallecimiento, hasta el fin de la misma muerte. El constante retorno de elementos aborrecidos - con-

tra los que se dirigen los movimientos de la vida- se da en las condiciones normales pero insuficientemente. Por lo menos no es suficiente que las sombras de la muerte renazcan u pesar muestro: debemos incluso atraerlas voluntariamente - de un modo que responda con exactitud a nuestras necesidades (me refiero a las sombras, no a la muerte misma)-. Para ello nos sirven las artes que, en las salas de espectáculos, tienen como efecto llevarnos al más alto grado posible de angustia. Las artes - o por lo menos algunas de ellas- evocan sin cesar ante nosotros esos desórdenes, esos desgarramientos y esas decadencias que toda nuestra actividad está encaminada a evitar. (Proposición que se verifica incluso en el arte cómico)

Por muy poco peso que tengan, en última instancia, estos elementos que queremos eliminar de nuestra vida, y que de nuevo nos traen las artes, no dejan de ser signos de muerte: si reímos, si lloramos, es por que, víctimas por un instante de un juego o depositarios de un secreto, la muerte nos parece libera. Pero esto no quiere decir que el horror que nos inspira se haya hecho ajeno a nosotros: sino que lo hemos superado por un instante. Indudablemente los impulsos vitales provocados de este mo-

do carecen de alcance práctico: no poseen la fuerza convincente de aquellos que, al proceder de la aversión, provocan el sentimiento del trabajo necesario. Pero no por ello tienen menos valor. Lo que la risa enseña es que al evitar con prudencia los elementos de muerte, tendemos tan sólo a conservar la vida: pero en cambio al penetrar en la región que la prudencia nos aconseja evitar, la vivimos. Porque la locura de la risa es sólo aparente. Al arder al contacto con la muerte, al extraer de los signos que representan su vacío una reduplicación de la conciencia del ser, y al introducir -violentamente- lo que debía ser rechazado, nos saca durante un cierto tiempo del callejón sin salida en el que encierran la vida aquellos que no saben hacer más que conservarla.

Excediéndome un poco de la intención limitada que tengo de plantear razonablemente el problema del Mal, diré del ser que nosotros somos, que es, en primer lugar, finito (individuo mortal). Sus límites le son sin duda necesarios, pero no obstante él no puede soportarlos. Transgrediendo esos límites necesarios para su conservación es como afirma su esencia. El carácter finito de los únicos seres conocidos sería contrario, admitámoslo, a otros caracte-

res del ser, si no estuviera paliado por una extrema inestabilidad. Además no importa: me queda por recordar que esas artes que mantienen en nosotros la angustia y la superación de la angustia, son las herederas de las religiones. Nuestras tragedias, nuestras comedias son la prolongación de los antiguos sacrificios, cuya disposición responde con más claridad a mis descripciones. Prácticamente, todos los pueblos han atribuido la mayor importancia a esas solemnes destrucciones de animales, de hombres o de vegetales, que unas veces efectivamente eran de gran valor, y que otras eran ficticiamente tasados como si tuvieran gran valor. Estas destrucciones, en su principio, eran consideradas criminales, pero la comunidad tenía la obligación de realizarlas. Los fines que se atribuían, abiertamente, a los sacrificios eran muy diversos, y por tanto hemos de buscar por nosotros mismos, y remontándonos más allá, el origen de una práctica tan general. La opinión más juiciosa consideraba al sacrificio como la institución que fundamentaba el vínculo social (pero no aclaraba, también es cierto, por qué razón una efusión de sangre, consolidaba el vínculo social mejor que otros medios). Pero si necesitamos aproximarnos lo más cerca y con la ma-

yor frecuencia- al objeto mismo de nuestro horror, si el hecho de introducir no la vida, dañándola lo menos posible, la mayor cantidad posible de elementos que la contradigan, es lo que define a nuestra naturaleza, en ese caso la operación del sacrificio no es ya esa conducta humana elemental, y sin embargo, ininteligible, que era hasta este momento. (Era inevitable que una costumbre tan eminente "respondiera a alguna elemental necesidad cuyo enunciado se impone por un carácter evidente".)

Claro está que la mayor cantidad posible, suele ser poco, y que para reducir al mínimo los daños solía recurrirse a muchos trucos. Dependió de la fuerza relativa: el pueblo dispuesto a ello, llevaba las cosas más lejos. Las hecatombes aztecas indican el grado de horror n que se puede llegar. Los millares de víctimas aztecas del Mal no eran sólo cautivos: los altares estaban alimentados por las Guerras, y la muerte en el combate asociaba expresamente a los hombres de la tribu con la muerte ritual de los otros. Incluso a veces, en determinadas fiestas,]os mejicanos sacrificaban a sus propios hijos. El carácter de la operación, que pretende que alcance cl más alto grado tolerable de horror, se resalta penosamente en este caso. Fue necesaria una ley, que

ordenara el castigo de los hombres que al ver a aquellos niño; conducidos al templo, se apartaban del cortejo. El límite, en último extremo, es el desfallecimiento.

La vida humana implica ese violento movimiento (de otro modo podríamos prescindir de las artes).

El hecho de que los momentos de intensidad de la vida sean necesarios para fundamentar el vínculo social es de un interés secundario. El vinculo ha de ser fundado y comprendemos fácilmente que lo fuera mediante el sacrificio: porque los momentos de intensidad son los momentos de exceso y de fusión de los seres. Pero los seres humanos no fueron llevados a su punto de fusión porque tenían que formar las sociedades (como cuando nosotros fundimos distintos pedazos de un metal para hacer con ellos un solo pedazo nuevo). Cuando llegamos mediante la angustia o la superación de la angustia a esos estados de fusión, de los que la risa o las lágrimas son casos particulares, respondemos, me parece, de acuerdo con los medios propios del hombre, a la exigencia elemental de seres finitos.

EL MALEFICIO Y LA MISA NEGRA

Lejos de ser el origen del sacrificio, la institución del lazo social puede llegar incluso a disminuir su valor. El sacrificio ocupa en la ciudad un rango elevado, se relaciona con los deseos más porros, más santos y al mismo tiempo más conservadores (en el sentido de sostén de la vida y de las obras). En realidad, lo que él funda, se aleja al máximo del movimiento inicial que es su sentido. Pero en cambio no ocurre lo mismo con el maleficio. Los autores del sacrificio tenían conciencia del crimen que en el fondo suponía la inmolación. Pero lo consumaban para obtener un bien. El Bien seguía siendo el fin último del sacrificio. De este modo la operación quedaba viciada y como fallida. El maleficio, evidentemente, no tiene como origen el fracaso del sacrificio, pero no fracasa por las mismas razones. Se consumaba para fines ajenos e incluso opuestos al Bien (esto es lo que le diferencia del sacrificio, y no, ningún otro carácter esencial). En estas condiciones había pocas probabilidades de que se atenuase la transgresión sobre la que está fundado.

El sacrificio reduce, en lo posible, la intrusión de elementos perturbadores: logra sus efectos por el

contraste obtenido al resaltar la pureza, la nobleza de la víctima y del lugar. En cambio en el caso del maleficio a posible insistir sobre el elemento negro. Aunque no es esencial para la realización de la magia, ésta encuentra en él su campo de elección. La brujería pasó a ser en la Edad Media exactamente el reverso de una religión que se confundía con la moral. Sabemos poca cosa del aquelarre (sólo las investigaciones represivas nos informan al respecto, y los acusados cansados de luchar, podían hacer confesiones que responderían a las ideas de los inquisidores) pero podemos admitir, con Michelet, que fue la parodia del sacrificio cristiano: lo que se llamó la misa negra. Aún cuando los relatos tradicionales fueran en parte imaginados, respondían en alguna medida a los datos reales: tenían por lo menos el valor significativo de un mito o de un sueño. El espíritu humano, sometido a la moral cristiana, se vio llevado a desarrollar nuevos enfrentamientos que se habían hecho posibles. Todos los caminos que nos permiten aproximarnos más al objeto de nuestro horror, tienen su valor. De un informe eclesiástico, Michelet saca la evocación turbadora de ese arrebato del espíritu que se acerca, tiembla y al que una fatalidad lleva ante lo peor: "Unos -dice- no veían

allí más que el terror: otros parecían emocionados ante el orgullo melancólico en que parecía sumido el eterno Exiliado." Ese dios, del que los fieles "prefirieron la espalda", que de algún modo no servia para asegurar las obras comunes, responde a una trayectoria decidida que va en el sentido de la noche. La imagen de la muerte infamante de Dios, la más paradójica y la más rica, en la culminación de la idea de sacrificio, es superada mediante esta inversión. La situación especial de la magia, no limitada por sentimiento alguno de responsabilidad ni de medida, confiere a la misa negra el sentido de un máximo de posibilidades.

Se subestima la grandeza de esos ritos de cuyo sentido es una nostalgia de mancha. Tienen el carácter de parásitos: son las inversiones del tema cristiano. Pero la inversión, que parte de una audacia ya excesiva, viene a concluir un impulso cuya finalidad es volver a encontrar lo que cl deseo da perdurar nos obliga a evitar. El auge popular de los aquelarres respondió quizá, a finales de la Edad Media, al declinar de una Iglesia de la que viene a ser, si se quiere, el resplandor moribundo. Las innumerables hogueras, los suplicios de toda clase que la angustia de los sacerdotes opuso a este movi-

miento, subrayan ese sentido. A su carácter excepcional viene a añadirse el hecho de que los pueblos han perdido desde entonces el poder de responder a sus sueños por medio de ritos. Por eso el aquelarre puede ser considerado como una última palabra. El hombre mítico ha muerto, dejándonos ese último mensaje - en resumidas cuentas, una risa negra.

A Michelet le corresponde el honor de haber concedido a esas fiestas del sin-sentido el valor que se les debe. Les restituyó el calor humano, que es más el de los corazones que el da los cuerpos. No es seguro que tenga razón cuando relaciona los aquelarres con las "grandes y terribles revueltas", con los levantamientos campesinos de la Edad Media. Pero los ritos de brujería son los ritos de los oprimidos. Una religión de pueblo conquistado se ha convertido en muchos casos en la magia de las sociedades formadas después de la conquista. Los ritos nocturnos de la Edad Media prolongan, sin duda, en cierto sentido, los de la religión de los Antiguos (conservando los aspectos sospechosos: Satán es en cierto modo un Dionysos redivivus): son ritos de paganį, de campesinos, de esclavos, de víctimas de un orden establecido y de la autoridad de una religión dominante. Nada resulta claro en este mundo subterrá-

neo: lo cual no es óbice para que consideremos con respeto a Michelet, por haber hablado de él como de nuestro mundo - el que anima el temblor de nuestro corazón -, aquel en cuyo seno se encuentran la esperanza y la desesperanza que son nuestro patrimonio, esperanza y desesperanza en las que nos reconocemos.

Las expresiones con que Michelet afirma la preeminencia de las mujeres en estas obras malditas son también un acierto. El capricho, la dulzura femenina ilumina el imperio de las tinieblas; algo de la bruja, como contrapartida, se une a la idea que nos hemos hecho de la seducción. La exaltación de la Mujer y del Amor que sustenta hoy nuestras riquezas morales, no se deriva sólo de las leyendas de caballería, sino también del papel que desempeñó la mujer en la magia: "Por cada brujo, diez mil brujas..." y les esperaba la tortura, las tenazas, el fuego.

A Michelet le cupo el honor de haber sacado ese mundo, tan cargado de sentido humano, del oprobio en que se encontraba. La primera edición de La Bruja, aparecía en el Imperio provocó un escándalo y la policía la retiró de la venta. El libro apareció en Bruselas editado por Lacroix el Verboeckhoven (que pocos años después publicarían Los

Cautas de Maldoror, esa epopeya del Mal). La falla de Michelet -¿pero no es esa por lo general la falla de la inteligencia humana?- es, haber convertido a la Bruja en la servidora dei Bien, al pretender sacarla del oprobio. Quiso legitimarla atribuyéndole una utilidad cuando, en realidad, lo auténtico de sus obras la sitúa al margen.

EL BIEN, EL MAL, EL "VALOR" Y LA VIDA DE MICHELET

Daré a continuación la conclusión de esta exposición del problema del Mal.

Creo que se desprende de la forma en que he presentado el tema. La humanidad persigue dos fines, uno de los cuales, negativo, es conservar la vida (evitar la muerte) y el otro, positivo, es aumentar su intensidad. Estos dos fines no son contradictorios. Pero la intensidad jamás se ha aumentado sin peligro; la intensidad deseada por la mayoría (o el cuerpo social) está subordinada a la preocupación por mantener la vida y sus obras, que posee una primacía indiscutida. Pero cuando es buscada por las minorías o por los individuos, puede ser buscada sin

esperanza, más allá del deseo de perdurar. La intensidad varia según la mayor o menor libertad. Este enfrentamiento de la intensidad y la perduración es válido en conjunto y presenta a veces muchas coincidencias (el ascetismo religioso; la búsqueda de fines individuales cuando se trata de la magia). La consideración del Bien y del Mal debe ser reexaminada a partir de estos datos.

La intensidad puede ser definida como el valor (es el único valor positivo), y la duración como el Bien (es el fin general propuesto a la virtud). La noción de intensidad no es reductible a la de placer, porque, como hemos visto, la búsqueda de la intensidad requiere que lleguemos hasta el malestar, hasta los límites del desfallecimiento. Por tanto, lo que yo llamo valor difiere a la vez del Bien y del placer. El valor a veces coincide con el Bien y a veces no coincide. Coincide a veces con el Mal: el valor se sitúa más allá del Bien y del Mal, pero aparece bajo dos formas opuestas, una vinculada al principio del Bien, la otra al del Mal. El deseo del Bien limita el impulso que nos lleva a buscar el valor. En cambio la libertad hacia el Mal, abre un acceso a las formas excesivas del valor. No obstante, estos datos no nos permiten concluir que el auténtico valor se sitúa del

lado del Mal, El principio mismo del valor exige que nosotros lleguemos "lo más lejos posible". A este respecto, la asociación al principio del Bien mide "el más lejos" del cuerpo social (el punto extremo, más allá del cual la sociedad constituida no puede ir); la asociación al principio del Mal mide el "más lejos" que temporalmente alcanzan los individuos - o las minorías; "más lejos" no puede llegar nadie.

Existe un tercer caso. Una minoría puede, en un momento de su historia, superar la pura y simple revuelta, y asumir poco a poco las obligaciones de un cuerpo social. Este último caso hace posibles ciertos desplazamientos de sentido.

Creo conveniente confesar aquí que Michelet se mantuvo en el equívoco. En realidad, concedía al mundo que presentaba algo más que un carácter de rebeldía: ¡una preocupación mayor por asegurar el porvenir, la pervivencia! De este modo limitaba las libertades de las trayectorias que ordenaban el sentido del mundo. Digámoslo sin intención de rebajarle (me gustaría, por el contrario, sugerir un sentimiento de fuerza), la misma vida de Michelet respondió a este equívoco. Es evidente que la angustia le dirigía - incluso le extraviaba- mientras escribió

ese libro en el que arde una turbia pasión. En un pasaje de su Diario (que no he podido leer, porque todavía no es accesible, aunque sobre este punto he obtenido de terceros, suficientes precisiones), dijo que en el curso de su trabajo le faltaba de pronto la inspiración: entonces salía de su casa y se dirigía a un edículo que tenía un olor sofocante. Aspiraba profundamente y después de "haberse aproximado lo más carea que le era posible al objeto de su horror" retornaba a su trabajo. No puedo por menos de recordar el rostro del autor, noble, demacrado, su nariz de aletas estremecidas...

WILLIAM BLAKE

Si tuviera que dar los nombres de la literatura inglesa que más me han conmovido, sin dudarlo nombraría a John Ford, Emily Bronte y William Blake. Estas clasificaciones tienen poco sentido, pero esos tres nombres agrupados, tienen en este caso poderes coincidentes. Salen nuevamente de la penumbra, y una excesiva violencia anuncia en ellos la pureza del Mal.

Ford dejó del amor criminal una imagen incomparable. Emily Bronte descubrió en la maldad de un Heathcliff, hijo natural, la única respuesta clara a la exigencia que la consumía. Blake, en frases de una simplicidad perentoria, supo reducir lo humano a la poesía y la poesía al Mal.

LA VIDA Y LA OBRA DE WILLIAM BLAKE

La vida de William Blake fue quizá banal; ordenada y sin aventuras. Sorprende, sin embargo, por su carácter de excepción absoluta: porque en una, eran medida escapa a los límites comunes de la vida. Sus contemporáneos no le ignoraron del todo: tuvo, todavía vivo, una cierta notoriedad, pero de carácter aparte. Wordsworth y Coleridge le apreciaron pero indudablemente con alguna reserva (Coleridge, por lo menos lamentaba la indecencia de sus escritos). Por lo general se le mantenía apartado: "es un loco", se decía. Cosa que se repitió incluso después de su muerte. Sus obras (sus escritos, sus pinturas) tienen un algo desequilibrado. Sorprenden por su indiferencia a las reglas comunes. Hay algo desorbitado, algo insensible a la reprobación de los demás, que eleva a lo sublime esos poemas y esas figuras de color violento. Blake fue un visionario pero jamás atribuyó valor real a sus visiones. No estaba loco. Simplemente las consideraba humanas, vio en ellas las creaciones del espíritu humano.

Curiosamente se ha dicho: "Muchos otros descendieron tan lejos como él en el abismo del inconsciente, pero no regresaron. Los asilos están

llenos de ellos porque la definición moderna de loco designa al hombre al que anonadaron los símbolos del inconsciente. Blake es el único que se aventuró tan lejos como ellos y que, sin embargo, se mantuvo saco de espíritu. Poetas puros que no tenían para ligarse al mundo de lo alto, más cuerda que la poesía, sucumbieron - por ejemplo Nietzsche, Hoelderlin". Lo que esta representación de la razón tiene de razonable es quizá que, en ella, la poesía aparece como algo contrario a la razón. Una conformidad general de la vida de un poeta con la razón, iría en contra de la autenticidad de la poesía. Por lo menos le quitaría a la obra un carácter irreductible, una violencia soberana, sin los cuales la poesía está mutilada. El auténtico poeta está en el mundo como un niño: puede lo mismo que Blake o que un niño, gozar de un innegable buen sentido, pero el gobierno de los asuntos no podría confiársele. Eternamente, el poeta en el mundo, es menor de edad: de ello resulta ese desgarramiento, del que la vida y la obra de Blake están hechas. Blake, no fue loco, pero se mantuvo en las fronteras de la locura.

Su vida toda no tuvo más que un sentido: dio prioridad a las visiones de su genio poético sobre la realidad prosaica del mundo exterior. Esto sorpren-

de aún más por el hecho de que él pertenecía y jamás dejó de pertenecer a la clase pobre, en la cual es difícil mantener esta preferencia: a veces, en el rico, es una "postura" que no se mantiene ante la pérdida de su fortuna. El pobre, en un sentido contrario, se ve tentado a admitir como esencial la queja de los miserables. William Blake nació en Londres en 1757. Era hijo de un modesto sombrerero (probablemente irlandés). Recibió una instrucción rudimentaria, pero gracias a los desvelos de su padre y a sus propias dotes excepcionales (escribió a los doce años notables poemas y manifestó una aptitud poco común para el dibujo) consiguió entrar a los catorce años en el taller de un grabador. Fue viviendo, entre dificultades, gracias a este oficio, desconcertando a los compradores con sus fantásticas composiciones. Le sostuvo siempre el gran amor de su mujer Catherine Bouchez. Catherine Bouchez tenía el aire lánguido y alargado de sus figuras femeninas. Sabía calmarle en sus accesos febriles. Le asistió durante cuarenta y cinco años, hasta su muerte en 1827. William tenla el convencimiento de su misión sobrenatural, y su dignidad se imponía a los que le rodeaban. Pero sus ideas políticas y morales escandalizaban. Se cubría la cabeza con un bonete rojo,

en la época en que Londres consideraba a los Jacobinos franceses como sus peores enemigos. Hizo la apología de la libertad sexual, y, según rumores, quiso imponer a su mujer la cohabitación con una amante. En realidad, esta vida sin complicaciones, transcurrió toda ella en un mundo interior, y las figuras míticas que componían ese mundo eran la negación de las realidades exteriores, de las leyes morales, y de lo que éstas preconizan. A sus ojos, la frágil figura de Catherine Bouchez adquiría sentido en la medida en que se mezclaba con los ángeles de sus visiones, pero a veces renegaba de las convenciones que ella admitía y que la limitaban. Esto es, por lo menos, lo verosímil. Tanto a sus amigos, como a los acontecimientos históricos de su tiempo, los hacía entrar en una transfiguración, en la que se reunían con los personajes divinos del pasado. Una especie de poema que acompañaba a una carta al escultor Flaxman (fechada en septiembre de 1800) es buen ejemplo de ese deslizamiento de fuera a dentro:

Cuando Flaxman se fue a Italia, escribe Blake,
[Fusel me fue concedido durante cierto tiempo.
Y ahora Flaxman me ha entregado a Hailey, su

[amigo y mío, tal es mi herencia aquí abajo.
Mi herencia en el cielo hela aquí. Milton me amó
[en mi infancia y me mostró su rostro.
Ezra vino hasta mí con Isaías el profeta, pero
[Shakespeare, cuando maduré, me cogió de la
[mano.
En los abismos del Infierno, un espantoso cam-
[bio amenazó a la Tierra.
La guerra comenzó en América, Todas sus horro-
[res siniestras pasaron ante mis ojos,
atravesando el Atlántico harta Francia. Entonces
[comenzó la Revolución francesa entre espesos
[nubarrones,
Y mis ángeles me dijeron que con tales visiones
[no podría subsistir, sobre la Tierra,
Más que si permanecía junto a Flaxman, que sabe
[perdonar los terrores nerviosos.

LA SOBERANIA DE LA POESÍA

Se ha intentado interpretar la "psicología" (o la mitología) de William Blake incluyéndola en la categoría de la "introversión" de C. J. Jung. Según Jung, "la intuición introvertida percibe todos los procesos

que están en la conciencia en segundo plano, aproximadamente, con la misma claridad que la sensación extravertida percibe los objetos exteriores. Por tanto, para la intuición, las imágenes del inconsciente no tienen menor rango que las cosas o los objetos. W. P. Witcutt trae, con razón, a colación la expresión de Blake según la cual "las percepciones del hombre no están limitadas por los órganos de la percepción: el hombre percibe las cosas que no pueden percibir los sentidos (por muy agudos que éstos sean)". Pero el vocabulario de Jung encierra una pequeña transposición: esa percepción no reductible a los datos de los sentidos, no nos informa solamente da aquello que se halla en nuestro interior (de lo introvertido). Está el sentimiento poético. La poesía no acepta los datos de los sentidos en su total desnudez, pero la poesía no siempre desprecia - más bien, rara vez desprecia- el universo exterior. Lo que rechaza son los límites precisos entre los mismos objetos, pero admite su carácter exterior. Niega y destruye la realidad inmediata, parque la considera la pantalla que nos disimula el verdadero rostro del mundo.

Pero no por ello deja de admitir la exterioridad can relación al yo de los utensilios y de las paredes.

La enseñanza de Blake se basa, incluso, en el valor en si - exterior al yo- de la poesía. "El genio poético, dice un texto significativo' es el verdadero Hombre, y el cuerpo, o la forma exterior del hombre deriva del genio poético... Del mismo modo que todos los hombres tienen la misma fuerza exterior, lo mismo (y con la misma variedad infinita) se asemejan todos por el genio poético... Las religiones de todas las naciones se derivan de la recepción del genio poético propio de cada nación... Igual que todos los hombres son semejantes (aunque infinitamente variados), lo mismo sucede con todas las religiones; y, como todo lo que a ellas se asemeja, tienen una misma fuente: el hombre verdadero, es decir, el genio poético, es la fuente." Esta identidad del hombre y de la poesía no tienen solamente el poder de oponer la moral y la religión y hacer de la religión la obra del hombre (no de Dios, no de la trascendencia de la razón), sino que devuelve ala poesía el mundo en que nos movemos. Este mundo, en efecto, no se reduce a las cosas, que nos son al mismo tiempo ajenas y vasallas. No es cl mundo profano, prosaico y sin seducción, del trabajo (sólo para los "introvertidos, que no ven en la exterioridad la poesía, se reduce la verdad del mundo a la de

la cosa): la poesía que niega y destruye el límite de las cosas es la única que tiene el poder de devolvernos a su ausencia de límite; el mundo, en una palabra, se nos entrega, cuando la imagen que tenemos de él es sagrada, porque todo lo que es sagrado es poético, todo lo que es poético es sagrado.

Porque la religión no es más que un efecto del genio político. No hay nada en la religión que no esté en la poesía, no existe nada que no una al poeta con la humanidad, a la humanidad con el universo. Ordinariamente, un carácter formal, fijo, subordinado a las comodidades de un grupo (y de este modo a las necesidades utilitarias o profanas" de la moral) aleja el rostro de la religión de su verdad poética; del mismo modo, la poesía es formalmente abandonada a la impotencia de seres serviles. La misma dificultad se vuelve a encontrar en cualquier otro asunto: toda verdad general tiene siempre la apariencia de una falsedad particular. No existe religión o poesía que no mientan. No hay religión, ni poesía que no sea a veces reductibles al desconocimiento que de ellas tendrá la muchedumbre de fuera: fin embargo, la religión y la poesía no dejan nunca de arrojarnos apasionadamente fuera de nosotras mismos, en grandes arrebatos, en los que la

muerte no es ya lo contrario de la vida. Precisamente la pobreza de la poesía o de la religión depende de la medida en que el introvertido las reduce a la obsesión de sus sentimientos personales. La virtud de Blake fue despojar a una y otra de su carácter individual y devolverles esa claridad en la cual la religión tiene libertad de la poesía y la poesía el poder soberano de la religión.

LA MITOLOGIA DE BLAKE, INTERPRETADA POR EL PSICOANÁLISIS DE JUNG

Blake no fue un verdadero introvertido, o su pretendida introversión en realidad no tenía más que un sentido: afectaba a la singularidad, a la elección arbitraria de los mitos que elaboró. ¿Qué significan para cualquier otro que no sea él las figuras divinas de su universo que se entregan, en largos poemas, a inagotables combates?

La mitología de Blake plantea, por lo general, el problema de la poesía. Cuando la poesía expresa los mitos que la tradición le propone, no es autónoma, no posee en sí misma la soberanía. Sirve para ilus-

trar humildemente la leyenda, cuya forma y cuyo sentido existen sin ella. Si es la obra autónoma de un visionario, define apariciones furtivas que no poseen la fuerza de convencer y sólo tienen verdadero sentido para el poeta. De este modo la poesía autónoma, aunque aparentemente sea creadora de mito, no es en última instancia más que una ausencia de mito. De hecho, el mundo en que nosotros vivimos no engendra ya mitos nuevos, y los mitos que la poesía parece fundar, si no son objetos de fe, sólo muestran al final el vacío: hablar de Enitharmon no revela la verdad de Enitharmon, e incluso es confesar la ausencia de Enitharmon en ese mundo al que vanamente le reclama la poesía. La paradoja de Blake es haber vinculado la esencia de la religión con la de la poesía, pero al mismo tiempo haber revelado, por impotencia, que la poesía en sí misma no puede a la vez ser libre y tener el valor supremo. Es decir, que en realidad no puede ser al mismo tiempo poesía y religión. Lo que designa es la ausencia de la religión que ella debería ser. Es religión igual que el recuerdo de un ser amado, que despierta a ese imposible que es la ausencia. Es soberana, desde luego, pero como lo es el deseo, no como la posesión del objeto. La poesía tiene razón

al afirmar la extensión de su imperio, pero nosotros no somos admitidos a contemplar esa extensión sin saber inmediatamente que se trata de un señuelo inalcanzable; eso no es el imperio, sino más bien la impotencia de la poesía.

Y es que en el origen de la poesía las cadenas caen y sólo queda la libertad impotente. Hablando de Milton, Blake decía que era "como todos los poetas, del partido del demonio, sin saberlo". La religión que tiene la pureza de la poesía, la religión que tiene la exigencia de la poesía, no puede tener más poder que el diablo que es la pura esencia de la poesía: aunque lo quiera, la poesía no puede edificar; destruye, sólo es verdad cuando se rebela. El pecado y la condenación inspiraban a Milton; el paraíso, en cambio, le retiraba el impulso poético. Del mismo modo, la poesía de Blake se debilitaba lejos de lo "imposible". Sus inmensos poemas en los que se agitan fantasmas inexistentes no enriquecen el espíritu, sino que lo vacían y le decepcionan.

Le decepcionan y están hechos para decepcionarle, al estar hechos de la negación de su exigencia común. Las visiones de Blake eran, en el movimiento de la creación, soberanas: los caprichos de la imaginación sin reglas se negaban a responder a las

cuentas del interés. No es que Urizen o Luvah no tengan sentido. Luvah es la divinidad de la pasión, Urizen de la razón. Pero esas figuras míticas no cobraron su ser par desarrollo lógico de su primer sentido. De ahí que sea vano seguirlas de cerca. El estudio metódico de esas figuras tiene quizá el poder de entregarnos en detalle "la psicología de Blake": pero empieza por hacer que perdamos de vista el rasgo que la marca con más seguridad: el arrebato que le anima no es reductible a la expresión de entidades lógicas; es el capricho mismo y la lógica de las entidades le deja indiferente. Es inútil intentar reducir la invención de Blake a proposiciones inteligibles, a medidas comunes. W. P. Witcutt escribe: "Los cuatro Zoas de Blake no son algo sólo suyo. Constituyen un tema que corre a lo largo de toda la literatura, pero Blake es el único que los presenta como si estuvieran primitivamente en el estado mitológico". Es verdad que el mismo Blake dio el sentido de tres de estas criaturas de sueño: Unrizen, que es a la vez, por la forma, "horizonte" y "razón", es el Príncipe de la Luz: es Dios, "el terrible destructor y no el Salvador". Luvah, cuyo nombre, cercano a Love, evoca el amor, es como el Eros de los griegos, un niño de fuego; es la expresión viva de la

pasión: "Su nariz exhala una llama ardiente, los bucles de sus cabellos son como un bosque de bestias salvajes, en donde brilla la mirada furiosa del león, en donde rabia el aullido del lobo y del tigre y el águila oculta al aguilucho en el muro rocoso del abismo. Su seno se abre como un cielo estrellado..." Las, el espíritu de la Profecía---, esa Luvah lo que Apolo es a Dionisos y expresa con bastante claridad las potencias de la imaginación. Sólo el sentido del cuarto, Tharmas, no está dado explícitamente, pero W. P. Wicutt no duda en considerarle el elemento que completa las tres funciones de la inteligencia, el sentimiento y la intuición y ve en él la sensación. Blake, en efecto, dice de los cuatro Zoas que son "los cuatro sentidos eternos del hombre": en cada uno de nosotros ve cuatro potencias (four Migthy Ones). De hecho, esas funciones que cita W. P. Wicutt son las de la psicología de C. J. Jung: sedan fundamentales y no sólo podríamos encontrarlas en el pensamiento de san Agustín, sino también en la mitología de los egipcios e incluso... ¡en Los Tres Mosqueteros (que son cuatro) o en Los cuatro justos, de Edgard WaIlace! Estos comentarios son menos locos de lo que parecen, y justamente porque son razonados - e incluso razonables- se sitúan al

margen, aquende la emoción informe que Blake intentó traducir. Esta emoción no se capta más que en el exceso, gracias al cual traspasa los límites y no depende de nada.

La epopeya mitológica de William Blake, su aguda visión, su necesidad y su profusión, sus desgarramientos, sus creaciones de mundos, sus combates entre divinidades soberanas o rebeldes, parecen propuestos, desde el primer momento, al psicoanálisis. Es fácil ver con ellos la autoridad y la razón del Padre, la tumultuosa revuelta del hijo. Es natural buscar también el esfuerzo que tiende a la superación de los contrarios, la voluntad de apaciguamiento que da un sentido final al desorden de la guerra. Pero a partir del psicoanálisis - tanto del de Freud como del de Jung -, ¿qué nos exponemos a encontrar, a no ser los datos del propio psicoanálisis? Por eso la tentativa de aclarar a Blake ala luz de Jung nos enseña más sobre la teoría de Jung que sobre las intenciones de Blake. Sería vano discutir el detalle de las explicaciones aportadas. Incluso la tesis general no parece mal fundada. Indudablemente, de lo que se trata en los grandes poemas simbólicos es de la lucha de las divinidades que encarnan las funciones del alma; y, tras la lucha, del instante apa-

cible en el cual cada una de las divinidades desgarrada volverá a encontrar, en la jerarquía de las funciones, el lugar que el destino la ha asignado. Pero una verdad de este tipo, de sentido impreciso, induce a la desconfianza: a mi modo de ver, el análisis introduce así una obra insólita en un marco que la anula, y sustituye el espíritu despierto por una pesadez adormilada. La respuesta, segura y sosegada es, una vez más, la armonía a la que es indudable que Blake llegó; pero llegó desgarrado, mientras que para Jung o para W. P. Wicutt, la armonía - el término - del viaje tiene más sentido que el agitado trayecto.

Este reducir a Blake a la representación del mundo propia de Jung es sostenible, pero deja insatisfecho. Por el contrario, la lectura de Blake abría la esperanza de un mundo irreductible a esos marcos cerrados, donde, desde el principio, todo está ya ventilado, donde no subsiste ni búsqueda ni agitación, ni despertar, donde nos vemos obligados a seguir el camino, dormir y mezclar nuestro aliento al universal ruido de reloj del sueño.

LA LUZ VERTIDA SOBRE EL MAL: "LAS BODAS DEL CIELO Y EL INFIERNO"

La incoherencia de sueño de los escritos visionarios da Blake no opone nada ala claridad que el psicoanálisis en definitiva pretende introducir. Pero no por ello debe ser menos su incoherencia resaltada. Madeleine L. Cazamian escribe: "A lo largo de esos relatos exuberantes y complicados, los mismos personajes mueren, resucitan y nacen en varias ocasiones, en circunstancias diferentes. Los y Enitharmon son los hijos de Tharmas y de su emanación, Eon, y Urizen es su hijo; en otros pasajes es engendrado por Vota; ya no se le atribuye, pues, la creación del mundo, sino sólo su organización, de acuerdo con las leyes de la razón en su Jerusalem será obra de Elohim, otro de los Eternos; o bien emanará entera del "Hombre universal". En Los cuatro Zoas, Urizen se llama Urthona y se convierte en el espectro de Los; en otro poema (Milton), en el que desempeña el mismo papel, aparece como idéntico a Satán. Es el monstruo tenebroso de la luz; además del Norte, pleno de sombras y de escarcha, le corresponden otros puntos cardinales, según el propósito simbólico a que se incorpora. En reali-

dad era, y lo sigue siendo generalmente, el Jehová de la Biblia, el creador celoso de la religión mosaica, el fundador de la ley pero, he aquí, que Jehová en Jerusalem es invocado como el Dios del perdón, cuando es gracia especial que aporta a todas partes "el cordero" o el Cristo. En otros pasajes, cuando Blake personifica la visión imaginativa la llama: Jehová - Elohim -. Es imposible intentar un esfuerzo de interpretación completa. Parece que el poeta vive en una pesadilla o en un deslumbramiento...".

El caos puede ser el camino de un posible que puede definirse, pero si recurrimos a las obras de juventud, nos damos cuenta de que sólo se esclarecen en el sentido de un impasible - en el sentido de una violencia poética y no de un orden calculado. El caos de un espíritu no puede ser respuesta a la providencia del universo, sino despertar en la noche, donde lo único que responde es la poesía ansiosa y desenfrenada.

En la vida y en la obra de Blake sorprende su presencia en todo lo que el mundo propone. Un poco en contra de la hipótesis según la cual Blake personifica el tipo del introvertido de Jung, puede afirmarse que no existe nada seductor, sencillo o feliz que él no haya invocado: las canciones, la risa

de la infancia, los juegos sensuales, el calor y la borrachera de las tabernas. Nada había que le irritara tanto como la ley moral opuesta al goce:

Pero si nos dieran cerveza en la iglesia
Y una alegría llameante para iluminar nuestros
[corazones..."

Ingenuidad que revela al joven poeta abierto sin cálculo a la vida. Toda su obra, cargada de horror, comenzó en la alegría de los "caramillos" (en el momento en que Blake escribió esos "cantos felices que los niños no pueden escuchar sin sentir alegría").

Esta alegría anuncia un matrimonio, el más singular que anunciaron jamás los "caramillos".

La audacia juvenil llevaba al poeta a superar todos los contrarios: el matrimonio que quiso celebrar era el del Cielo y el Infierno.

Debemos prestar atención a las frases singulares de William Blake. Estas frases están cargadas de sentido: describen el acuerdo, al fin, del hombre con su propio desgarramiento, y por último su acuerdo con la muerte, con el movimiento que le precipita a olla. Son mucho más que simples frases poéticas.

Reflejan, con una exactitud suficiente, un retorno sin escapatoria para la totalidad del destino humano. Blake expresada más tarde su agitación de una manera desvariante y desordenada, pero se encuentra en la culminación del desorden que le posee: y desde esa altura percibe, en su integridad y en su violencia, el alcance del impulso que, al tiempo que nos precipita hacia lo peor, nos eleva hacia lo glorioso. Blake no fue en modo alguno un filósofo, pero pronunció lo esencial con un vigor e incluso con una precisión que puede envidiarle la filosofía.

"Nada avanza sino es mediante los Contrarios. La Atracción y la Repulsión, la Razón y la Energía, el Amor y el Odio, son necesarios para la existencia humana.

De esos contrarios nace lo que las Religiones llaman el Bien y el Mal. El bien es lo pasivo subordinado a la razón. El Mal es lo activo que nace de la Energía.

El Bien es el Cielo. El Mal es el Infierno...

Dios atormentará al hombre durante toda la Eternidad porque está sometido a su Energía...

La Energía es la única, y es del Cuerpo, y la Razón es el límite o circunferencia que envuelve a la Energía.

La Energía es Delicia eterna" .

Esta es la forma singular que adquieren hacia 1793 esas célebres Bodas del Cielo y el Infierno que proponía al hombre, no que acabara con el horror del Mal, sino que sustituyera la mirada huidiza por una visión lúcida. En esas condiciones no quedaba ninguna posibilidad de reposo. La Delicia eterna es al mismo tiempo la Eterna vigilia: quizá sea el Infierno, que el Cielo sólo supo - en vano- rechazar.

La piedra de toque en la vida de Blake es la alegría de los sentidos. Opone la sensualidad al primado de la razón. Condena la ley moral en nombre de la sensualidad, Escribe: "Lo mismo que la oruga elige las hojas más hermosas para en ellas depositar sus huevos, el sacerdote deposita su maldición sobre las más hermosas alegrías". Su obra propugna resueltamente la felicidad sensual, la plenitud exuberante de los cuerpos. "La lujuria del macho cabrío, dice, es la bondad de Dios", o más adelante: "La desnudez de la mujer es la obra de Dios" ". Sin embargo, la sensualidad de William Blake es diferente de esa escapatoria que niega la sensualidad real, y no quiere ver en ella más que salud. La sensualidad está del lado de la Energía, que es el Mal, y que le confiere, en realidad, su significación profunda. Si la

desnudez es la obra de Dios - si la lujuria del macho cabrío es su bondad- esa es la verdad que anuncia la sabiduría del Infierno. Escribe:

En una esposa, desearía
Lo que siempre se encuentra entre las rutas
Las facciones del Deseo saciado.

En otro lugar expresa precisamente el brote de la energía - la violencia- que el Mal era a sus ojos. El poema siguiente puede ser el relato de un sueño:

Yo vi una capilla toda ella de oro
Donde ninguna osaba entrar,
Y afuera una multitud aguardaba llorando,
llorando, de luto y aclarando.

Vi una serpiente elevarse entre
los pilares blancos del pórtico
Y forzó, forzó y forzó,
hasta arrancar las bisagras de oro

Y sobre las dulces losas
incrustadas de perlas y rubíes brillantes
se estiró con toda su largura viscosa

hasta llegar encima del ara blanca

Vomitando su veneno
Sobre el pan y el vino.
Y entonces entré en una pocilga
y me tumbé entre los cerdos.

Blake tuvo seguramente conciencia de la significación de este poema. La capilla de oro es sin duda la del "Jardín de amor" de los "Cantos de Experiencia", en cuyo frontón está escrito: "No debes".

Por encima de la sensualidad y de un sentimiento de horror que a ella está asociado, su espíritu se abría a la verdad del Mal.

Lo ha representado bajo la imagen del Tigre, en versos que han pasado a ser clásicos. Algunas frases son lo contrario de una escapatoria. Nunca ojos más abiertos miraban fijamente al sol de la crueldad:

Tigre, Tigre, ardiente y centelleante
En los bosques de la noche
¿Qué mano, qué miradas inmortales
supieron formar tu terrible, simetría?

¿Dónde está el martillo? ¿No la cadena?

¿De qué brasas salió tu cerebro?
¿Sobre qué yunque?, ¿Y qué golpes terribles
Osaron soldar sus terrores mortales?

Cuando las estrellas han arrojado sus lanzas
y regado los cielos con sus lagrimas,
¿Sonrió al contemplar su obra?
Aquel que hizo al Cordero, ate hizo también a ti?.

En la fijeza de la mirada de Blake adivino tanta resolución como miedo. Por otra parte, me parece difícil llegar más profundamente que en esta representación del Mal al abismo que el hombre es para sí mismo:

La Crueldad tiene un Corazón Humano,
Y la Envidia un Rostro Humano
Y el Terror la Divina Forma Humana
y el Misterio el Ropaje del Hambre.

El Ropaje del Hombre es el Hierro que se forja
La Forma Humana, un Forja de llamas,
El Rostro Humano, un Horno precintado
El Corazón Humano, su Garganta hambrienta.

BLAKE Y LA REVOLUCIÓN FRANCESA

Tales excesos no nos revelan el misterio al que van unidos. Nadie podría elucidarlo. No conocemos con exactitud los sentimientos que bajo él se esconden. Quedamos abandonados a la contradicción insoluble. El sentido del Mal afirmado, es afirmación de la libertad, pero la libertad del Mal es también negación de la libertad. Esta contradicción nos sobrepasa, ¿por qué no había de sobrepasar también a William Blake? Rebelde, Blake llamaba a la Revolución, el poder del pueblo. Sin embargo, enaltecía el desencadenamiento ciego de la fuerza (en ese caso el elemento ciego le parecía que respondía al exceso de lo divino). Los "Proverbios del Infierno" dicen: "La Cólera del León es la Sabiduría de Dios." Y: "El rugido de los leones, el aullido de los lobos, el furor del mar encrespado, son partes de la eternidad, excesivamente grandes para el ojo del hombre".

"El rugido de los leones" despierta el sentido de lo imposible: nadie puede darle un sentido que el espíritu humano capte. Ante lo que es, no podemos hacer más que despertarnos, sin esperanza - una vez

despiertos - de poder descansar. Desde ese momento no sólo deja de importar ya la complicación de las epopeyas, sino que al esforzarnos por salir de ellas, pasamos, de la vigilia de la complicación de las epopeyas, al sueño de la explicación lógica. Lo que a Blake le importa (lo "excesivamente grande para el ojo del hombre", pero ¿qué significa Dios en el espíritu de Blake, sino despertar al sentimiento de lo imposible?), Lo que realmente le importa es precisamente lo que elimina la reducción a la común medida de lo posible. Si se quiere, no supone nada hablar del león, del lobo, o del tigre, pero estas bestias salvajes en las que Blake veía "partes de la eternidad", proclaman lo que despierta, lo que el movimiento adormecedor del lenguaje sustrae (lo que sustituye lo insoluble por una apariencia. de solución y la verdad violenta por una pantalla que la disimula). En resumen, el comentario que no se limite a decir que el comentario es inútil e imposible, apartará de la verdad incluso en el momento en que más se aproxima a ella: es que interpone la pantalla que, al menos, tamiza la luz. (Lo que acabo de decir es un obstáculo más, que habrá que salvar si se quiere ver).

Los poemas publicados por Blake en 1794, como "El Tigre", expresan su relación ante el Terror. "Una imagen Divina" fue grabado al tiempo que rodaban cabezas. Ese pasaje de Europa, que tiene la misma fecha, es más directamente una evocación del Terror. La divinidad de la pasión (que, bajo el nombre de Ore, se confunde con Luvah, y que encarna las revoluciones) es evocada al final en el desencadenamiento de las llamas:

... los rayos de su furia aparecen en los viñedos
[de la roja Francia.
¡El sol brilla con el esplendor del fuego!
¡Los terrores furiosos se alzan por todas partes,
Llevadas por la violencia de las carretas de oro,
[cuyas ruedas rojas gotean sangre!
¡Los leones azotan el aire con sus colas airadas!
Los tigres se tienden sobre la presa y lamen la
[marea bermeja...

Nada puede sacarse de ese vértigo de muerte y de eses hallazgos luminosos que un lenguaje no poético no sobra expresar. El razonamiento como mucho dispone de tópicos. Incluso a la misma poesía se le escapa lo más malo: sólo la depresión ner-

viosa tiene el poder de alcanzarlo. No obstante la poesía - la visión poética - no está sometida a la reducción común. Además la idea revolucionaria contraponía en Blake el amor al odio, la Libertad al Derecho y al Deber: no le prestó los rasgos de Urizen, símbolo de la Razón y de la Autoridad, expresión de la ausencia del amor. Esto no conduce a ninguna actitud coherente, pero preserva cl desorden poético. Si la Revolución actúa de acuerdo con le Razón, se aleja de este desorden, pero a la vez aleja de sí esa ingenuidad incongruente, provocadora, significativa de un tumulto de contrarios, que anuncia el personaje de Blake.

Nada puede impedir que en el momento en que la historia organiza a la humanidad, tales disturbios, a pesar de su significación infinita no Tengan más alcance que el de un resplandor furtivo externo a los movimientos reales. Pero este resplandor, a través de ingenuas contradicciones, reconcilia un instante a esos movimientos con la profundidad de todos los tiempos. No respondería a nada, más allá del presente opaco, si, al no ser revolucionario, no tuviera la brusquedad del relámpago, pero no podría encadenarse en ese rigor que es característico de una revolución que cambia el mundo. Una reserva de

este tipo, necesaria, ¿suprimiría el sentido de en yo he hablado? Desde luego es futuro, pero si es el sentido de Blake, es entonces el del hombre que rechaza los límites que se le imponen. A través del tiempo, ¿ no podría el ser humano volver a encontrar, con la rapidez de un relámpago, un movimiento de libertad que supere la desdicha? William Blake, que es - en medio de un mundo disertador, donde la lógica reduce cada cosa a la ordenación- el único que habla en el lenguaje de la Biblia o los Vedas, devuelve por un instante la vida a la energía originaria: de este modo la verdad del Mal, que es, esencial, rechazo de la actitud servil, es su verdad. Es uno de nosotros, cantando en la taberna y riendo con los niños; jamás es el "triste sector", lleno de moralidad y de razón, que, sin que, sin energía, se reserva, es avaro, y, lentamente, cede a la tristeza de la lógica.

El hombre de la moralidad condena la energía que le falta. Es indudable que la humanidad tenía que pasar por él. ¿De dónde habría sacado la viabilidad si no hubiera denunciado un exceso de energía que la perturba? ; en otros términos: si el número de aquellos que poseen poca energía no hubiera hecho entrar en razón a aquellos que poseen demasiada.

Pero la necesidad de entrar en cintura obliga al fin a volver a la ingenuidad. La maravillosa indiferencia y lo que tiene de infantil William Blake, ese sentirse a sus anchas en Lo imposible, la angustia dejando intacta la audacia, todo en él es, en fin, expresión de edades más primitivas, todo marca el retorno a la simplicidad perdida. Incluso su cristianismo paradójico: es el único que captó en ambos extremos con las dos manos, a la rueda de todos los tiempos. Todo se cerraba en él ante la necesidad que exige la actividad laboriosa de la fábrica. No podía responder al rostro frío que anima el placer de la disciplina. Este sabio, cuya sabiduría estuvo cercana a la locura, al que no desalentaron los trabajos de los que dependió su libertad, no tenla el retraimiento de los que "comprenden", se pliegan y renuncian a vencer. Su energía rechazó las concesiones al espíritu del trabajo. Sus escritos tienen una turbulencia de fiesta, que confiere a los sentimientos que expresaba el sentido de la risa y de una libertad desencadenadas. El horror de sus poemas mitológicos está en ellos para liberas, no para aplastar: se abre al gran movimiento del universo. Apela a la energía, jamás a la depresión.

Dio la fiel imagen de esta libertad incongruente, animada con la energía de todas las edades, en ese poema incomparable (que dedica a Klopstock - al que despreciaba- y en el cual habla de sí mismo en tercera persona):

Cuando Klopstock retó a Inglaterra
William Blake se irguió en su orgullo;
Porque el viejo Nobodaddy en lo alto
Se tiró un pedo, eructó y tosió;
Después soltó un gran taco que hizo temblar
[la tierra,
Y reclamó al inglés Blake a grandes gritos.
Blake estaba haciendo sus necesidades
En Lambeth bajo los álamos.
Entonces se levantó de su asiento
Y dio tres veces tres vueltas sobre sí mismo.
Al ver esto, la luna se puso carmesí,
Las estrellas tiraran sus copas y huyeron...

SADE

En medio de toda esa ruidosa epopeya imperial se ve flamear esa cabeza aterradora, ese pecho enorme surcado de relámpagos, el hombre- falo, perfil augusto y cínico, gesto de titán terrible y sublime; en esas páginas malditas se siente circular como un escalofrío de infinito, se siente vibrar sobre esos labios quemados, coma un soplo de ideal tormentoso. Aproximaos y oiréis palpitar en esa carroña cenagosa y sangrante arterias del alma universal, venas hinchadas de sangre divina. Esta cloaca está amasada con azul de cielo; hay en esas letrinas algo de Dios. Cerrad los oídos al choque de las bayonetas, al gañido de los cañones; apartad la vista de esa marea oscilante de batallas perdidas o ganadas; entonces veréis destacarse de esa sombra un fantasma inmenso, deslumbrante, inexpresable; veréis pender por encima de toda una época sembrada de astros el rastro enorme y siniestro del marqués de Sade.

Swinburne

¿Por qué los tiempos revolucionarios habrían de dar esplendor a las artes y a las letras? EL desencadenamiento de la violencia armada va mal con la preocupación por enriquecer un dominio cuyo gozo solamente lo asegura la paz. Los periódicos se encargan entonces de dar un rostro al destino del hombre: la misma ciudad, no los héroes de las tragedias y de las novelas, es la que proporciona entonces al espíritu ese temblor que ordinariamente nos proporcionan los personajes imaginarios. La visión inmediata de la vida resulta pobre si se compara con la que elaboran la reflexión y el arte de la historia. Pero aunque ocurre lo mismo con el amor, que encuentra su verdad inteligible en la memoria (hasta el punto de que la mayor parte de los amores de los héroes míticos tienen para nosotros más verdad que los nuestros propios) ¿seríamos acaso capaces de decir que los momentos de pasión encendida, incluso cuando la poca vigilia de nuestra conciencia nos los vela, no nos absorben por completo? Del mismo modo, el tiempo de la revuelta es en principio desfavorable a la eclosión de las letras. A primera vista, la Revolución marca en la literatura

francesa una época pobre. Se propone una importante excepción, pero afecta a un desconocido (que tuvo en vida una cierta fama, pero mala fama). Por lo demás, el caso excepcional de Sade no contradice una opinión que más bien confirmaría él mismo.

Hay que decir en primer lugar que el reconocimiento del genio, del valor significativo y de la belleza literaria de las obras de Sade es reciente: los escritos de Jean Paulhan, Pierre Klossowski y Maurice Blanchot, le han consagrado: es cierto que hasta ese momento no se había hecho una manifestación clara, sin insistencia, que se desprendiera por sí misma, de una opinión ya bastante extendida - suscitada por algunos homenajes clamorosos- y que se ha impuesto lenta pero seguramente.

SADE Y LA TOMA DE LA BASTILLA

Lo que hay que decir en segundo lugar es que la vida y la obra de Sade van ligadas a los acontecimientos, pero de forma extraña. El sentido de la revolución no está dado en las obras de Sade; en ninguna medida son reductibles sus ideas a la revolución. Si se unen a ella es más bien como los ele-

mentos inconexos en un rostro como la ruina al peñasco o la noche al silencio. Los rasgos de ese rostro siguen siendo confusos pero ya ha llegado el momento de aislarlos.

Pocos acontecimientos adquirieron más valor simbólico que la toma de la Bastilla. El día de la fiesta que la conmemora hay muchos franceses que, al contemplar en la noche avanzar las antorchas del desfile, sienten qué es lo que les une a la soberanía de su país. Esta soberanía popular, toda tumulto y revuelta, es irresistible como un grito. No existe signo más significativo de la fiesta que la demolición insurreccional de una prisión: la fiesta - que no es, si no es soberana -, es el desenfreno por esencia, de donde procede la soberanía inflexible. Pero sin un elemento de azar, sin capricho, el acontecimiento no tendría el mismo alcance (por eso es símbolo y por eso precisamente se diferencia de las fórmulas abstractas).

Se ha dicho que la toma de la Bastilla no tenía en realidad el sentido que se le atribuye. Es posible. El 14 de julio de 1789 sólo había en esa prisión prisioneros de poco interés. El acontecimiento no habría sido a fin de cuentas, más que un malentendido. Según la opinión de Sade: ¡Un ma-

lentendido que él mismo habría originado! Pero nosotros podemos decirnos que el malentendido da a la historia ese elemento ciego sin el cual la historia sería la simple respuesta a las exigencias de la necesidad (como en la fábrica). Añadamos que el capricho no introduce sólo en el cariz del l4 de julio el mentís parcial del interés, sino además de un interés adventicio.

En los momentos en que se decidía, aunque oscuramente, en el espíritu del pueblo, un acontecimiento que iba a sacudir (e incluso en cierto modo a liberar) al mundo, uno de los desgraciados a los que encerraban los muros de la Bastilla era el autor de Justine (ese libro del que afirma la introducción de Jean Paulhan que planteaba una cuestión tan grave que no bastaba un siglo entero para responder a ella). Llevaba en aquel momento diez años encarcelados; en la Bastilla se hallaba desde 1784: uno de los hombres más rebelde y más iracundo que jamás hayan hablado de rebelión y de rabia; un hombre, en una palabra, monstruoso, al que poseía la pasión de una libertad imposible. El manuscrito de Justine se hallaba todavía en la Bastilla en 14 de julio pero abandonado en un calabozo vacío (junto con el de Ciento veinte días de Sodoma). Sabemos que Sade,

la víspera de la revuelta, arengó a la multitud: empuñó, al parecer, a guisa de altavoz, un tubo que servia para el desagüe, gritando, entre otras provocaciones que se "degollaba a los prisioneros". Este gesto responde perfectamente al carácter provocador que manifiesta toda su vida y toda su obra. Pero este hombre que por haber sido el desenfreno, el desencadenamiento en persona, llevaba diez años encadenado, y que desde hacía diez años esperaba el momento de la liberación, no fue liberado por el "desencadenamiento" de la rebelión. Es corriente que un sueño deje, en la angustia, entrever una posibilidad, que luego arrebata en el último instante: como si sólo la respuesta confusa fuese lo bastante caprichosa como para colmar el deseo exasperado. La exasperación del prisionero retardó nueve meses su liberación: el gobierno exigió el traslado de un personaje cuyo humor coincidía también con el momento. Cuando la cerradura cedió y la sublevación liberadora invadió los corredores, el calabozo de Sade estaba vacío y el desorden del momento tuvo esta consecuencia: los manuscritos del marqués, dispersos, se perdieron; desapareció el manuscrito de los Ciento veinte días... (libro que en un sentido domina a todos los libros, al ser la verdad

del desencadenamiento en que el hombre, en el fondo, consiste, aunque se vea obligado a contenerlo y a callar); la revuelta de la Bastilla, en vez de liberar a su autor, extravió el manuscrito de ese libro que significa por sí solo - o por lo menos fue el primero en significarlo -, el horror de la libertad. El 14 de julio fue verdaderamente liberado pero al modo oculto como libera un sueño. Más tarde se recuperó el manuscrito (ha sido publicado en nuestros días) pero el marqués permaneció sin él toda su vida: lo creyó perdido para siempre y esto le abrumó: era "el mayor mal, escribe, que el cielo podía reservarle", murió ignorando que lo que él imaginaba perdido iba a ocupar más tarde un lugar entre los "monumentos imperecederos del pasado".

LA VOLUNTAD DE DESTRUCCIÓN DE SÍ MISMO

Vemos que un autor y un libro no son forzosamente los felices resultados da un tiempo de calma. Todo va unido, en el caso presente, u la violencia de una revolución. Y la figura del marqués de Sade, sólo de un modo lejano pertenece a la historia de las

letras. Pero a nadie le está permitido querer y esperar con claridad lo que Sade oscuramente exigió y llegó a obtener. La esencia de sus obras es destruir: no sólo los objetos, las víctimas que entran en escena (que sólo están allí para responder a la rabia de negar), sino también al autor y a su misma obra. Puede ser que en definitiva la fatalidad, al querer que Sade escribiera y fuese despojado de su obra, tenga la misma verdad que su obra: que transmite la mala nueva de un entendimiento de los vivos con lo que les mata, del Bien con el Mal y, cabria añadir: del grito más fuerte con el silencio. No podemos saber a qué móvil obedecía un hombre tan cambiante cano él, en el momento de dar en un testamento las instrucciones referentes a su tumba que deseaba se hiciera en su tierra, en un lugar apartado. Pero estas frases sin apelación, fuera cual fuera esa azarosa razón, dominan y terminan su vida:

La fosa, una vez recubierta, será sembrada, para que después, al encontrarse el terreno de la citada fosa guarnecido, de nuevo y el bosque cubierto como lo estaba antes, las huellas de mi tumba desaparezcan de encima de la superficie de la, tierra cama me satisface que mi memoria desaparezca de la memoria de los hombres.

La distancia entre las "lágrimas de sangre", vertidas por los Ciento veinte días y esta exigencia de nada, es la misma que media entre la flecha y su diana. Más adelante demostraré que el sentido de esa obra infinitamente profunda está en el deseo que el autor tuvo de desaparecer (de resolverse sin dejar huella humana): porque ninguna otra cosa estaba a su medida.

EL PENSAMIENTO DE SADE

Entendámonos; nada sería más inútil que tomar a Sade al pie de la letra, en serio. Sea cual sea el aspecto bajo el cual se le aborde, siempre se nos habrá escabullido. De las diferentes filosofías que presta a sus personajes no podemos quedarnos san ninguna. Los análisis de Klossowski lo demuestran perfectamente. A través de sus criaturas novelescas, unas veces, desarrolla una teología de El Ser supremo en maldad, otras, es ateo; pero no ateo a sangre fría: su ateísmo desafía a Dios y goza con el sacrilegio. Sustituye por lo general a Dios por la Naturaleza en el estado de movimiento perpetuo pero tan pronto es

su fiel creyente como su execrador: "Su mano bárbara - dice el alquimista Almari- sólo sabe modelar el mal: el mal le divierte por tanto: ¡y yo he de amar a una madre semejante! No: la imitaré: pero detestándola: la copiaré, ya que ella lo quiere, pero será precisamente detestándola -. La clave de estas contradicciones es sin duda una frase que nos da directamente su pensamiento (de una carta del 26 de enero de 1782, fechada "en el gallinero (el torreón) de Vincennes" y firmada Des Aulnets -como si el sello de su verdadero nombre fuera incompatible con una afirmación moral: "¡Oh, hombre! -describe- a ti te toca pronunciarte sobre lo que está bien y lo que está mal... Tú quieres analizar las leyes de la naturaleza, y tu corazón... tu corazón en el que la ley está grabada es a su vez un enigma al que tú no puedes dar solución -. En realidad no podía haber reposo para él, y muy pocos eran los pensamientos que hubiera mantenido con firmeza. Es indudable que fue materialista pero esto no podía zanjar su cuestión: la del Mal al que amaba y el Bien al que condenaba. Sade, en efecto, que amó al Mal (toda su obra intentaba hacer deseable el Mal), al no poder condenarlo, tampoco podía justificarlo: los filósofos corrompidos que él pinta lo intenta cada uno a su

manera, pero no encuentran ni pueden encontrar principio alguno que elimine la naturaleza maldita de aquellas acciones cuyas ventajas alaban. EL elemento maldito es, efectivamente, lo que buscan en esas acciones. Y la amarga exclamación de Almami prueba que no supo dar a su pensamiento otro curso que el de la incertidumbre y la turbación. El único punto de que se está seguro es que no hay nada que justifique el castigo, al menos el castigo humano: "la ley, dice s, fría por naturaleza, no podría ser accesible a las pasiones que pueden legitimar la cruel acción del asesino". En este aspecto, que se halla cargado de sentido, no varió nunca: "Tú quieres - decía ya en 1782, en la carta del 29 de enero- que el universo entero sea virtuoso y no presientes que todo perecería al instante si sólo hubiera virtudes sobre la tierra... no quieres comprender que, ya que es preciso que existan vicios, es tan injusto que tú los castigues como lo sería que te burlaras de un tuerto...". Y más abajo: ... goza, amigo mío, goza y no juzgues... goza, te digo, deja a la naturaleza el cuidado de moverte a su antojo y a lo eterno el de castigarte". Si el "desencadenamiento" de las pasiones es maldito, por lo menos, el castigo, que pretende oponerse a él, tiene un carácter que no tiene

el crimen. (Los autores modernos dicen, en términos que tienen sus defectos, pero que son más precisos: el crimen provocado por una pasión, si tiene una componente de peligro, no deja de ser auténtico; no ocurre lo mismo con la represión, la cual está sometida a una condición: no buscar lo auténtico sino lo útil.)

Muchos estarán de acuerdo sobre este punto: el acto del juez tiene un carácter frío, tejos de cualquier deseo, y no presenta riesgo. Por eso encoge el corazón. Pero dicho ésto, y considerando a Sade resueltamente como lo opuesto al juez, hay que reconocer que no hubo en él ni moderación, ni rigor que permitan reducir su vida a un principio. Fue generoso desmedidamente; sabemos que salvó del cadalso a los Montreuil y Mme. de Montreuil, su suegra, le había hecho apresar por orden del rey; pero él habla estado de acuerdo con ella - e incluso la presionó - para eliminar por el mismo medio a Nanon Sablonniére, sirvienta suya, que sabía demasiado. Entre el 92 y el 93 dio muestras de gran fervor republicano en la sección de Picas, de la que fue secretario y presidente; no obstante hay que tener en cuenta una carta del 81 en la que dice: "Me preguntáis cuál es realmente mi forma de pensar para

poder seguirla. Nada más delicado que este extremo de vuestra carta, pero con gran pesar responderé exactamente a vuestra demanda. En primer lugar, dada mi cualidad de hombre de letras, la obligación en que me encuentro aquí diariamente de trabajar tanto en favor de un partido como de otro determina una movilidad en mis opiniones de la que sin duda se resiente mi forma interna de pensar. ¿Me gustarla sondearla en realidad? No está, en realidad, a favor de ningún partido y es un compuesto de todos ellos. Soy anti-jacobino; los odio a muerte. Adoro al rey, pero detesto los antiguos abusos; amo un gran número de artículos de la constitución, pero otros me revuelven. Quiero que se devuelva a la nobleza su esplendor porque quitárselo no conduce a nada; quiero que el rey sea el jefe de la nación; no quiero Asamblea Nacional sino dos cámaras como en Inglaterra, para que el rey posea una autoridad mitigada, equilibrada por el concurso de una nación necesariamente dividida en dos órdenes (el tercero es inútil, yo lo suprimiría). He ahí mi profesión de fe. ¿Qué soy en la actualidad? ¿Aristócrata o demócrata? Vos me lo diréis, si os place... porque yo no lo sé". En realidad jada puede deducirse de esta carta (escribía a un burgués que necesitaba para sus

rentas), excepto esa "movilidad en las opiniones", el "¿qué soy?" ... que el "divino marqués" habría podido tomar como divisa.

Me parece que, en su estudio sobre "Sade y la Revolución", o en su "Esbozo del sistema de Sade", Pierre Klossowski ha dado una imagen un poco artificiosa del autor de Justine: queda reducido a un elemento del engranaje en que una dialéctica sabia hace entrar a Dios, a la sociedad teocrática y a la rebeldía del gran señor (que quiere conservar sus privilegios y renegar de sus obligaciones). En cierto sentido es muy hegeliano, pero sin el rigor de Hegel. Los movimientos de la Fenomenología del Espíritu -a los que se asemeja esta dialéctica- componen un conjunto circular que abarca por entero el desarrollo del espíritu en la historia.

Klossowski, un poco precipitadamente, extrae conclusiones de un brillante pasaje de la Philosophie dans le Broudoir, donde Sade pretende basar el estado republicano sobre el crimen. Era tentador, a partir de esto, deducir de la muerte del rey, como sustitutiva de la muerte de Dios, una concepción sociológica que fundamenta la teología, dirige el psicoanálisis (y que se aproxima a las ideas de Jo-

seph de Maistre...). Todo esto es frágil. La frase que Sade presta a Dolmancé no es más que una indicación lógica, una de las mil pruebas que nos da del error de una humanidad que no tiene en cuenta la destrucción y el Mal. Klossowski llega al final a decir que es posible que el razonamiento de Dolmancé esté allí nada más que para mostrar la falsedad del principio republicano: a tan sabia adivinación no hay respuesta del marqués. Se trata en realidad de algo muy distinto.

"Me pregunto, dice Jean Paulhan ", cuando veo a tantos escritores de nuestros días, tan conscientemente dedicados a rechazar el artificio y el juego literario en beneficio de un acontecimiento inefable - del que se procura que no ignoremos que es a la vez erótico y espantoso -, preocupados por defender en cualquier circunstancia lo contrario de la Creación, y siempre ocupados en buscar lo sublime en lo infame, lo grandioso en lo subversivo, exigiendo además que toda obra haga tomar postura y comprometa a su autor..., me pregunto digo si en un temor tan extremado no debería buscarse más un recuerdo que una invención, si no hay más memoria que ideal, y, para abreviar, si nuestra literatura

moderna, en la parte que nos parece más viva - la más agresiva en todo caso- no se encuentra en su totalidad vuelta hacia el pasado y muy concretamente determinada por Sade..." Paulhan está quizá equivocado al prestar, hoy en día imitadores a Sade (se habla de él, se le admira, nadie se siente tentado a parecerse a él: son otros los "terrores" con los que hoy se sueña). Pero define bien la actitud de Sade. Las posibilidades y el peligro del lenguaje no le afectaron: no podía pensar en la obra como separada de su objeto: porque ese objeto le poseía - en el sentido en que el diablo emplea la palabra -. Escribió enajenado de deseo por ese objeto y se dedicó a ello como un devoto. Klossowski dice con justeza: "Sade no sólo sueña; dirige y conduce su sueño hacia el objeto que le hace soñar, con el método consumado de un religioso contemplativo que pone su alma en oración ante el misterio divino. El alma cristiana toma conciencia de sí misma ante Dios. Pero si el alma romántica, que no es más que un estado nostálgico de la fe", toma conciencia de sí misma planteándose su pasión como un absoluto, de tal suerte que el estado patético se hace en ella función de vivir, el alma sádica, en cambio, no toma conciencia de sí misma más que por medio del ob-

jeto que exaspera su virilidad y la constituye en estado de virilidad exasperada, que de este modo pasa a ser también una función paradójica de vivir: sólo se siente vivir en la exasperación." Al llegar a este punto hay que precisar: el objeto de que se trata, comparable a Dios (es un cristiano, Klossowski, el primero que propone la comparación), no se da, del mismo modo como Dios se entrega al devoto. EL objeto como tal (un ser humano) sería entonces indiferente: hay que modificarle pata obtener de él, el sufrimiento deseado. Modificarle, es decir destruirle. Demostraré más adelante que Sade (y en esto se diferencia del simple sádico que es irreflexivo) tuvo como fin alcanzar la conciencia clara de aquello que sólo el "desencadenamiento" logra (pero el "desencadenamiento" lleva a la pérdida de la conciencia), o sea la supresión de la diferencia existente entre el sujeto y el objeto. De este modo su finalidad sólo se diferencia de la filosofía por el camino elegido (Sade partió de "desencadenamientos" de hecho, que quiso hacer inteligibles y la filosofía parte de la calina de la conciencia - de la inteligencia distinta- para llegar a un punto de fusión). Antes hablaré de la evidente monotonía de los libros de Sade que se deriva de la decisión de subordinar el juego literario

a la expresión de un acontecimiento inefable. Libros, es verdad que se diferencian tanto de aquello que habitualmente es considerado literatura como una extensión de peñascos desérticos, sin sorpresas, incoloros, se diferencia de los paisajes variados, de los arroyos, los lagos y los campos que nosotros amamos. ¿Pero ¿podríamos medir la magnitud de tal extensión?

EL FRENESÍ SÁDICO

Al excluirse de la humanidad, Sade no tuvo en su larga vida más que una ocupación que decididamente le interesó: enumerar hasta el agotamiento las posibilidades de destruir seres humanos, destruirlas y gozar con el pensamiento de su muerte y sus sufrimientos. Una descripción ejemplar, aunque fuese la más hermosa, habría tenido poco sentido para él. Sólo la enumeración interminable, aburrida, tenía la virtud de extender ante él el vacío, el desierto, al que aspiraba su rabia (y que sus libras vuelven a presentar ante aquellos que los abren).

De la monstruosidad de la obra de Sade se desprende aburrimiento, pero ese mismo aburrimiento constituye, a su vez, su sentido. Como ha dicho el cristiano Klossowski ", sus interminables novelas se parecen más a los devocionarios que a los libros que nos divierten. El "método consumado" que las ordena es el del "religioso... que sitúa su alma ante el misterio divino". Hay que leerlas como fueron escritas, con cl deseo de sondear un misterio que no es ni menos profundo, ni quizá menos "divino" que el de la teología. Ese hombre que, en sus cartas, es inestable, chistoso, seductor o violento, apasionado o divertido, capaz de ternura y tal vez de remordimientos, se limita en sus libros a un ejercicio invariable, en el que una tensión aguda, indefinidamente igual a sí misma, se separa desde el comienzo de las preocupaciones que nos limitan. Desde un principio nos vemos extraviados en alturas inaccesibles. Nada queda de lo que duda, de lo que modera. En un tornado sin apaciguamiento posible y sin fin, un movimiento transporta invariablemente los objetas del deseo hacia el suplicio y la muerte. El único término imaginable es el deseo que podría sentir de ser él la víctima de un suplicio. En el testamento, ya citado, ese arrebato exige, en la culminación, que su misma

tumba no perviva, lleva a desear que hasta el propio nombre "desaparezca de la memoria de los hombres".

Si consideramos esta violencia como el signo de una verdad difícil, que obsesiona a aquel que sigue su sentido tan profundamente que, al hablar de ella, emplea la palabra misterio, debemos relacionarla en seguida con la imagen que el mismo Sade nos ha dado de ella.

"Ahora, amigo lector - escribe al comenzar los Ciento veinte días - es cuando es preciso abrir tu corazón y tu espíritu al relato más impuro que se haya jamás realizado desde que el mundo existe, ya que un libro semejante no puede encontrarse ni entre los antiguos, ni entre los modernos. Imagina que cualquier gozo honesto o prescrito por esa bestia de la que hablas sin cesar sin conocerla y a la que llamas naturaleza, que estos gozos, digo, serán expresamente excluidos de esta compilación y que, cuando los encuentres por casualidad, sólo se encontrarán en ella en tanto que vengan acompañados de algún crimen o coloreados con algunas infamias."

La aberración de Sade llega hasta hacer que sus héroes sean en realidad más cobardes que malvados.

He aquí la descripción de uno de sus personajes más perfectos:

"Nacido falso, imperioso, bárbaro, egoísta, tan pródigo para sus placeres como avaro cuando se trataba de ser útil; mentiroso, glotón, borracho, cobarde, sodomita, incestuoso, asesino, incendiario, ladrón..." Es el duque de Blangis, uno de los cuatro verdugos de los Cierta veinte días. "Un niño decidido hubiera atemorizado a ese coloso, y cuando, para deshacerse de su enemigo, no podía emplear sus tretas o su traición, se volvía tímido y cobarde..."

Blangis no es, en realidad, el más repugnante de los cuatro.

"El presidente de Curval era el decano de la sociedad. Tenía sesenta años aproximadamente y, singularmente desgastado por los excesos, no ofrecía casi más que un esqueleto. Era grande, seco, delgado, con los ojos hundidos y apagados, una boca lívida y malsana, la barbilla respingona y la nariz larga. Cubierto de pelos como un sátiro, una espalda plana y las nalgas blandas y caídas, que parecían más bien sucios trapos colgando encima de los muslos... Curval estaba hasta tal punto metido en el cenagal del vicio y el libertinaje, que le hubiera resultado imposible hablar de otra manera. Tenía sin cesar las

más sucias expresiones tanto en la boca como en el corazón, y las entremezclaba enérgicamente con blasfemias que procedían del auténtico horror que sentía - al igual que sus compañeros- por todo lo que tenla algo que ver con la religión. Este desorden de espíritu, aumentado además por la embriaguez continua en la que le gustaba conservarse, le daba desde hacia algunos años un aire de imbecilidad y embrutecimiento, que constituía, según pretendía el mismo, su más preciada delicia".

"Desaseado en toda su persona", e incluso "bastante maloliente", el presidente de Curval estaba "absolutamente embrutecido"; el duque de Blangis, por el contrario, encamaba la brillantez y la violencia: "Si era violento en sus deseos... ¡en qué se convertía, gran Dios!, Cuando la borrachera de la voluptuosidad le embargaba: ya no era un hombre, sino un tigre enfurecido. ¡Desgraciado de aquel que servía entonces a sus pasiones! Gritos espantosos, blasfemias atroces salían de su pecho hinchado; de sus ojos parecían salir ascuas; echaba espuma, relinchaba. Se le habría tomado por el mismo dios de la lubricidad".

Sade no tuvo esta crueldad sin límites. Tuvo a veces complicaciones con la policía, que desconfió

de él, pelo que no pudo imputarle ningún crimen verdadero. Sabemos que acuchilló a una joven mendiga, Rose Keller, a navajazos, y derritió cera caliente en sus heridas. El castillo de Lacoste, en Provenza, fue, según parece, el lugar de orgías organizadas, pero sin los excesos que sólo la invención permite del castillo de Silling, representado como aislado en lejanas soledades rocosas. Una pasión, que quizá maldijo a veces, hacia que el espectáculo del dolor de otros le transportara hasta el extremo de trascender al espíritu. Rose Keller, en un testimonio oficial, habló de los gritos abominables que le produjo el goce. Por lo menos este rasgo le aproxima a Blangis. No sé si es legítimo hablar de placer para referirse a estos trances. En llegando a un cierto grado, el exceso no cabe en la noción común. ¿Se habla acaso del placer de los salvajes que se cuelgan del extremo de una cuerda por un gancho que se hincan en el pecho, y de este modo dan vueltas en torno de un poste? Los testimonios de Marsella alegan los golpes con látigos con alfileres en las puntas que ensangrentaban al marqués. Hay que llegar más lejos: a veces las imaginaciones de Sade son tales que habrían desalentado a los faquires más aguerridos. Si alguien pretendiera envidiar la

vida de los malvados de Silling sería pura jactancia. A su lado, Benito Labre resulta delicado: no existe asceta que haya superado hasta ese punto el asco.

DEL "DESENCADENAMIENTO" A LA CONCIENCIA CLARA

Esa era la situación moral de Sade. Muy diferente de sus héroes (en muchos casos da prueba de sentimientos humanos), conoció estados de desenfreno y de éxtasis que le parecieron llenos de sentido con respecto a las posibilidades comunes. Peto nunca consideró que podía o debía separar de la vida estos peligrosos estados, a los que le conducían los deseos invencibles. En vez de olvidarlos, como suele hacerse, se atrevió en sus momentos normales a mirarlos cara a cara, y se planteó la cuestión abisal que en realidad les plantean a todos los hombres. Otros antes que él habían tenido los mismos extravíos, pero subsistía siempre la oposición fundamental entre el desencadenamiento de las pasiones y la conciencia. Nunca dejó el espíritu humano de responder, de vez en cuando, a esa exigencia que lleva al sadismo. Pero se hacía de manera furtiva, en

la noche que resulta de la incompatibilidad entre la violencia, que es ciega, y la lucidez de la conciencia. El frenesí alejaba la conciencia. A su vez la conciencia en su condena angustiada negaba e ignoraba el sentido del frenesí. Sade fue el primero que en la soledad de la presión dio expresión razonada a esos movimientos incontrolables, sobre cuya negación ha fundado la conciencia el edificio social y la imagen del hombre. Para ello tuvo que dar la vuelta e impugnar todo lo que los demás consideraban inamovible. Sus libros producen la sensación de que, con una resolución exasperada, quería lo imposible y el envés de la vida: tuvo la firme decisión del ama de casa que, deseando terminar, desuella a un conejo con un movimiento seguro (también el ama de casa revela el reverso de la verdad y, en ese caso, el reverso es también el corazón de la verdad). Sade se basa en una experiencia común: Ja sensualidad fue libera de las trabas ordinarias- se despierta no sólo ante la presencia, sino también ante una modificación del objeto posible. En otros términos: como un impulso erótico es un desencadenamiento (con relación a los comportamientos de trabajo y, en general, a las conveniencias sociales) lo desencadena el desencadenamiento coincidente de su objeto. "Des-

graciadamente el secreto está más que demostrado - observa Sade -, y no existe un libertino que esté ya algo anclado en el vicio que no sepa hasta qué punto el crimen tiene poder sobre los sentidos..." "Por tanto, es cierto - exclama Blangis- que el crimen tiene tal atracción por sí mismo que, independientemente de toda voluptuosidad, puede bastar para inflamar todas las pasiones." Estar desencadenado no es siempre, activamente, efecto de una pasión. También lo que destruye a un ser lo desencadena; el desencadenamiento es siempre la ruina de un ser que se ha dado a sí mismo los límites de las conveniencias. La sola puesta al desnudo es ya ruptura de esos límites (es el signo del desorden que reclama el objeto que a ello se entrega. El desorden sexual descompone las figuras coherentes que nos establecen ante nosotros mismos y ante los otros, como seres definidos (las hace resbalar hacia un infinito, que es la muerte). Hay en la sensualidad un algo turbio y un sentimiento de estar anegado, análogo al malestar que se desprende de los cadáveres. Pero como contrapartida, ea la turbación de la muerte hay algo que se pierde y se nos escapa: se inicia en nosotros un desorden, una impresión de vacío, y el estado en que entramos es vecino, al que

precede al deseo sensual. Un hombre joven no podía ver un entierro sin experimentar una incitación física: por esta razón tuvo que alejarse del cortejo que conducía a su padre. Su comportamiento se oponía a los comportamientos habituales. Pero no podemos, de todas formas, reducir el impulso sexual a lo agradable y benéfico. Hay también en él un elemento de desorden, de exceso, que llega hasta a poner en juego la vida de los que le siguen.

La imaginación de Sade ha llevado hasta el límite ese desorden y ese exceso. Nadie, a menos que no le preste oídos, termina los Ciento veinte días sin estar enfermo: el más enfermo es desde luego aquel que se siente enervado sexualmente por esta lectura. Esos dedos partidos, esos ojos, esas uñas arrancadas, esos suplicios en donde el horror moral agudiza el dolor, esa madre que se ve conducida por el engaño y el terror al asesinato de su hijo, esos gritos, esa sangre vertida entre tanta fetidez, todo al fin se suma para producirnos la náusea. Nos supera, nos asfixia y produce, al mismo tiempo que un agudo dolor, una emoción que descompone y que mata. ¿Cómo se atrevió? Y sobre todo, ¿cómo pudo? El que escribió esas páginas aberrantes lo sabía, estaba

llegando al último límite imaginable: no hay nada respetado que él no ridiculice, nada puro que no mancille, nada amable que no colme de horrores. Cada uno de nosotros se ve personalmente afectado: por poco que nos quede de humano, ese libro ataca como una blasfemia, y como una enfermedad del rostro, a todo lo más querido, lo más santo. Pero ¿y si seguimos adelante? Ese libro es el único ante el cual el espíritu del hombre está a la medida de lo que es. El lenguaje de los Ciento veinte días es el del universo lento, que degrada con golpe certero, que martiriza y destruye la totalidad de los seres a los que dio vida.

En el extravío de la sensualidad, el hombre realiza un movimiento de espíritu por el cual se hace igual a lo que es.

El transcurrir de una vida humana nos vincula a opiniones fáciles: nos representamos a nosotros mismos como entidades bien definidas. Nada nos parece más seguro que ese yo que fundamenta el pensamiento. Y cuando accede a los objetos es para modificarlos para su uso: jamás es igual a lo que no es él. Lo que es exterior a nuestros seres finitos es, o

bien un infinito impenetrable que nos subordina, o bien el objeto que nosotros manejamos, que está subordinado a nosotros. Añadamos que, por un pequeño rodeo, el individuo, asimilándose a las cosas que maneja, puede también subordinarse a un orden finito, que le encadena en el interior de una inmensidad. Si, a partir de ahí, intenta encadenar esta inmensidad en las leyes de las ciencias (que colocan el signo igual entre el mundo y las cosas finitas), sólo se igualará a su objeto encadenándose en un orden que le aplasta (que le niega, que niega lo que en él se diferencia de la cosa finita y subordinada). Sólo posee un medio para escapar a esos diversos límites: la destrucción de un ser semejante a nosotros (en esta destrucción se niega el límite de nuestro semejante; en efecto, no podemos destruir un objeto inerte, porque sólo cambia y no desaparece. En cambio, un ser semejante a nosotros desaparece en la muerte). La violencia sufrida por nuestro semejante se sustrae al orden de las cosas finitas, eventualmente útiles: le devuelve a la inmensidad.

Esto era ya cierto en el sacrificio. En la aprehensión, llena de horror de lo sagrado, el espíritu esbozaba ya el movimiento en que es igual n lo que es (a la totalidad indefinida que nosotros no

podemos conocer). Pero el sacrificio es tanto, miedo al desencadenamiento, como desencadenamiento. Es la operación mediante la cual el mundo de la actividad lúcida (el mundo profano) se libera de una violencia que si no podría destruirle. Y si es verdad que, en el sacrificio, la atención se mantiene sobre un desplazamiento que lleva del individuo aislado a lo ilimitado, no por eso deja de volverse hacia interpretaciones huidizas, que son las más opuestas a la conciencia clara. Por otra parte, el sacrificio es pasivo, se basa en un miedo elemental: sólo el deseo es activo y sólo él nos hace sentirnos presentes.

Solamente cuando el espíritu, detenido ante una dificultad, hace que su atención recaiga sobre el objeto del deseo, se le da una oportunidad al conocimiento lúcido. Casa que supone la exasperación y la saciedad, el recurrir a posibilidades cada vez más lejanas. Supone, por último, la reflexión unida a la imposibilidad momentánea de satisfacer el deseo, y el deseo de satisfacerlo más conscientemente.

"Los verdaderos libertinos admiten - señalaba Sade - que las sensaciones comunicadas por el órgano del oído son las más intensas. Por tanto, nues-

tros cuatro malvados, que querían que la voluptuosidad se impregnara en su corazón tanto y tan profundamente como pudiera penetrar, habían imaginado con ese designio una cosa singular." Se trata de las "historiadoras", que estaban encargadas, en los intervalos de las orgías de Silling, de avivar el espíritu mediante el relato de todos los vicios que habían conocido: son viejas prostitutas, cuya larga y sórdida experiencia es el principio de un cuadro perfecto, que precedió a la observación clínica, y que la observación clínica luego ha confirmado. Pero desde el punto de vista de la conciencia, las "historiadoras" no tienen más que un sentido: presentar en forma de una exposición minuciosa, desde lo alto de una cátedra objetivada por otra voz, ese dédalo que Sade quiso esclarecer hasta el final. Lo más importante: esta singular invención nació de la soledad de un calabozo. En realidad, la conciencia clara y distinta, renovada sin fin y repetida, de lo que fundamenta el impulso erótico necesitó, para formarse, de la condición inhumana de un prisionero. Libre, Sade habría podido saciar la pasión que le apremiaba, pero la prisión le retiró los medios para lograrlo. Cuando la pasión de que se habla no turba al que razona sobre ella, el conocimiento objetivo, exte-

rior, es posible, peto sólo se alcanza la plena conciencia cuando el deseo es efectivamente experimentado. La célebre Pathologia sexualis, de Kraft-Ebing, u otras obras del mismo tipo, tienen sentido en el plano de un conocimiento objetivo de los comportamientos humanos, pero exterior a la experiencia de una verdad profunda, revelada por esos comportamientos. Esa verdad es la del deseo que las fundamenta, y que la enumeración razonada de un Kraft-Ebing deja de lado. Vemos que la conciencia del deseo es poco accesible: cl deseo por sí mismo altera la claridad de la conciencia, pero sobre todo hay que partir de que la posibilidad de satisfacerlo la suprime. Parece que en toda la animalidad la satisfacción sexual se lleva a cabo en un gran "desorden de los sentidos". La inhibición de que es objeto en la humanidad se une por otra parte con su carácter, si no inconsciente, por lo menos alejado de la conciencia clara. Esta conciencia la preparaba la individualidad esencialmente reflexiva de Sade: Sade no cejaba en seguir un razonamiento paciente, unido al esfuerzo que mantuvo por asimilar la mayor parte de los conocimientos de su tiempo. Pero sin la reclusión, la vida desordenada que hubiera llevado no le habría permitido la posibilidad de alimentar un

interminable deseo, que se proponía a su reflexión sin que pudiera satisfacerle.

Para subrayar aún más la dificultad, añado que Sade sólo anuncia la realización de la conciencia: no pudo llegar a la plenitud de la claridad. El espíritu ha de acceder aún, ya que no a la ausencia de deseo, sí al menos a la desesperación que deja en el lector de Sade el sentimiento de una semejanza final entre los deseos experimentados por Sade y los suyos, que no poseen esa intensidad, que son normales.

LA POESIA DEL DESTINO DE SADE

No puede sorprendernos que una verdad tan extraña y tan difícil se haya revelado la primera vez en forma brillante. La posibilidad da la conciencia es su valor fundamental; pero no podía dejar de referirse al trasfondo cuyo signo es en realidad. ¿Cómo le podía faltar a esta verdad naciente el resplandor poético? Esta verdad, sin la brillantez poética no habría tenido, humanamente, su alcance. Es conmovedor que una fabulación mítica se ligue a lo que, al fin, desvela, el fondo de los mitos. Fue precisa una revolución mire el ruido de las puertas derri-

badas de la Bastilla- pata entregarnos, en el azar del desorden, el secreto de Sade: al cual la desgracia le permitió vivir ese sueño cuya obsesión es el alma de la filosofía: la unidad del sujeto y el objeto; y, en este caso, la identidad, en la trascendencia de los límites entre los seres, del objeto del deseo y del sujeto que desea. Maurice Blanchot ha dicho certeramente de Sade que había "sabido convertir su prisión en la imagen de la soledad del universo", pero que esa prisión, ese mundo, ya no le incomodaba, porque había "desterrado y excluido de él a todas las criaturas". De este modo, la Bastilla donde Sade escribió fue el crisol donde con lentitud fueron destruidos los límites conscientes de los seres por el fuego de una pasión que la impotencia prolongaba.

PROUST

EL AMOR POR LA VERDAD Y LA JUSTICIA Y EL SOCIALISMO DE MARCEL PROUST

La pasión por la verdad y la justicia producen a veces un sobresalto a los que la experimentan.

¿A los que la experimentan?

Pero ¿no es la misma cosa ser un hombre y querer la verdad y la justicia? Ese tipo de pasión se encuentra desigualmente repartida entre las personas, pero sirve en efecto para marcar la medida en que cada una de ellas es humana, la medida en que le compete la dignidad del hombre. Marcel Proust escribió en Jean Santeuil: "Siempre se escuchan con una emoción gozosa y viril las palabras singulares y audaces que salen de la boca de los hombres de ciencia que por pura cuestión de honor profesional

dicen la verdad, una verdad que les importa solamente porque es la verdad, verdad que ellos han de mimar dentro de su campo, de su arte, prescindiendo de que pueda descontentar a aquellos para quienes se presenta de otro modo, como formando parte de un conjunto de consideraciones que les importa muy poco". El estilo y el contenido de esta frase se alejan de En busca del tiempo perdido. En el mismo libro, sin embargo, el estilo cambia, pero no el pensamiento: "Esto es... lo que nos conmueve en el Fedón, cuando, siguiendo el razonamiento de Sócrates, tenemos de pronto el sentimiento extraordinario de estar escuchando un razonamiento cuya pureza no está alterada por ningún deseo personal, como si la verdad fuera superior a todo: porque en efecto nos damos cuenta de que la conclusión que Sócrates va a sacar de su razonamiento es que es preciso que él muera". Marcel Proust lo escribía a propósito del asunta Dreyfus, alrededor de 1900. Sus sentimientos en favor de Dreyfus son conocidos, pero ya en En busca..., escrita diez años después, esos sentimientos habían perdido su ingenuidad agresiva. También nosotros hemos perdido hoy día esa simplicidad. La misma pasión nos solivianta a veces, pero estamos cansados. El caso

Dreyfus en nuestro tiempo haría probablemente poco ruido...

Al leer Jean Santeuil nos sorprendemos ante la importancia que la política tenía entonces en el pensamiento de Proust: tenía treinta años. Muchos lectores quedarán perplejos al percibir al joven Marcel bullente de cólera, porque cuando asistía a la sesión de la Cámara no podía aplaudir las palabras de Jaurés. En Jean Santeuil el nombre de Jaurés es Couzon. Sus cabellos negros son rizados, pero no nos cabe duda: es el "jefe del partido socialista de la Cámara..., el único orador de nuestros días, semejante a los mejores de otros tiempos". Proust evoca con respecto a él "ese sentimiento de la justicia que le embargaba a veces, por completo, como si se tratara de una especie de inspiración'"; pinta a "los odiosos imbéciles" - los diputados de la mayoría- "irónicos, utilizando su superioridad numérica y la fuerza de su tontería para tratar de apagar la voz de la Justicia palpitante y dispuesta a cantar`. La expresión de esos sentimientos sorprende todavía más por provenir de un hombre que, al final, iba a ser aparentemente tibio en el plano político. La indiferencia en que se hundió provenía de varias razones:

dejando a un lado sus obsesiones sexuales, hay que tener en cuenta que la burguesía a la que pertenecía estaba amenazada por la agitación obrera; pero también la lucidez desempeñó algún papel en la amortiguación de su generosidad revolucionaria.

Digamos en primer lugar que aquella generosidad se basó en razones ajenas a la política: es "la hostilidad de sus padres la que le lanza al entusiasmo total ante las acciones (de Jaurés)". Es cierto que el que habla es Jean Santeuil, pero su carácter es el mismo que el del autor de la Recherche. Ahora sabemos lo que, sin la publicación de Jean Santeuil seguiríamos ignorando: que Proust, en su juventud, se inclinó al socialismo. De todos modos, no sin reticencias: "Unicamente, cuando reflexiona, Jean se sorprende de que (Jaurés) tolere en sus periódicos, o enuncie en sus intervenciones ataques tan violentos y quizá calumniosos, casi crueles, contra determinados miembros de la mayoría". Estos no son los mayores obstáculos con los que choca la verdad en la política habitual, pero esos obstáculos eran ya conocidos desde hacía mucho tiempo. La siguiente expresión, en boca de Proust, resultaría incluso trivial si no rezumase tanta ingenua torpeza: "La vida y sobre todo la política, ¿no es una lucha? Y ya que

los malos están armados de todas maneras, los justos deben estarlo también, aunque sólo sea para no dejar perecer a la justicia. Se podría decir quizá... que su forma de perecer es precisamente estar armada sin ocuparse del cómo. Pero se os responderá que si los grandes revolucionarios lo hubieran pensado tanto, jamás la justicia habría obtenido la victoria".

La duda le roe desde el comienzo. Sabemos, por otra parte, que estas preocupaciones suyas tuvieron poca consistencia. Sólo le turbaron. Si las olvidó, fue después de haber dado sus razones. En la quinta parte de Jean Santeuil, Jaurés, que al principio "habría enrojecido al colocar su mano en la mano de un hombre deshonesto", que en el cuerpo del relato "había representado para Jean (el héroe del libro) la medida de la justicia, "no podía, cuando llegó el momento, "dejar de llorar pensando en todo lo que su deber como jefe de partido le obligaba a sacrificar". La fabulación del libro quería que en principio Jaurés-Couzot hubiera podido oponerse a una campaña calumniosa dirigida contra el padre de Jean: Pero el hombre político no podía, por grande que fuera el afecto que el autor le atribuye, "volver contra sí a todos los que se batieron por él, arruinar la

obra de su vida y comprometer el triunfo de sus ideas, para intentar, tarea bien inútil, ya que acabaría fracasando totalmente, rehabilitar a un moderado, injustamente sospechoso". "La pasión de la honestidad, las dificultades para hacerla triunfar le habían forzado a identificas su comportamiento con el de un partido más fuerte y al que, a cambio del socorro que le prestaba, se veía obligado a entregar sus distinciones personales"'. La voz de Jean, esta voz que emana de una época en que estas oposiciones tenían su sentido, concluye con una simplicidad ajena a nuestros días: "Sacrificáis - dice- el bien de todos, no a una amistad particular, sino a un interés particular, vuestra situación política. Sí, el bien de todos. Porque al ser injustos con mi padre, los periodistas no son sólo injustos. Convierten en injustos también a los que los leen. Les hacen malos. Les incitan a decir, al día siguiente, que uno de sus prójimos, al que creían bueno, es malvado... Estoy convencido de que reinarán un día. Y ese reino será el reinado de la injusticia. Mientras se espera que el gobierno se baga injusto, que las leyes se hagan injustas y que la injusticia exista de hecho, preparan ese día haciendo reinar, mediante la calumnia, el gusto por el escándalo y la crueldad en todos los corazones".

LA MORAL UNIDA A LA TRANSGRESIÓN DE LA LEY MORAL

Ese tono ingenuo sorprende en un autor que lo fue tan poco. ¿Pero podríamos dar crédito a lo que en aquel momento parece haber sido la base de su pensamiento? Nos queda la confesión de un primer impulso... Nadie se extrañará al leer esta frase en el tomo III del Jean Santeuil: "... ¡cuántas cartas escribimos en las que decimos: "No hay más que una cosa verdaderamente infame, que deshonra a la criatura que Dios ha hecho a su imagen: la mentira!" Y esto en realidad quiere decir que lo que deseamos es que ella no nos mienta y no que pensemos eso." Proust escribe a continuación: "Jean no confiesa (a su amante) que ha mirado su carta a través del sobre, y como no resiste a decirle que un hombre joven ha ido a verla, le dice que lo ha sabido por una persona que la ha visto: mentira. Pero esto no impide que tenga lágrimas en los ojos cuando le dice que la única cosa atroz es la mentira". "Bajo el efecto de los celos, el que acusaba a Jaurés es cínico. La ingenua honestidad primera no es menos digna de atención. En En busca... acumula los testimonios del

cinismo de Marcel, que se veía arrastrado por los celosa maniobras tortuosas. Pero estos comportamientos tan enfrentados que a primera vista nos parece que se excluyen, se ensamblan en un juego. Sin escrúpulos - sin pensadas prohibiciones que observar -, no seríamos seres humanos. Pero tampoco sabríamos observar siempre esas prohibiciones - si a veces no tuviéramos el coraje de quebrantarlas, no tendríamos ya salida- Además, a esto se añade que no seríamos humanos si nunca hubiéramos mentido, si, ni una sola vez, hubiéramos tenido ánimo para ser injustos. Nos burlamos de la contradicción de la guerra y de la universal prohibición que condena el crimen, pero la guerra, lo mismo que la prohibición, es universal. Por todas partes el crimen está cargado de horror y en todas partes los actos de guerra son valerosos. Ocurre lo mismo con la mentira y la injusticia. Es verdad que en algunos lugares las prohibiciones fueron rigurosamente observadas, pero el tímido que jamás se atreve a quebrantar la ley, que vuelve los ojos, es despreciado en todas partes. En la idea de la virilidad se mezcla siempre la imagen del hombre que, dentro de sus límites, a sabiendas, pero sin miedo y sin pensarlo, sabe situarse fuera de las leyes. Jaurés, cediendo ante la justicia,

no sólo habría perjudicado a sus partidarios, sino que además éstos le habrían considerado, desde ese momento, incapaz. Un aspecto sordo de la virilidad obliga a no responder jamás, a rechazar la explicación. Debemos ser leales, escrupulosos, desinteresados, pero por encima de esos escrúpulos, de esa lealtad y ese desinterés, debemos ser soberanos.

La necesidad de quebrantar por lo menos una vez la prohibición, aunque uno sea un santo, no por eso reduce a la nada su principio. Aquel que mentía torpemente, que, al mentir, pretendía que "la única cosa atroz" era "la mentira", tuvo hasta la muerte la pasión por la verdad. Emmanuel Berl ha contado la sorpresa que tuvo ante ello: "Una noche, dice, al salir de la casa de Proust hacia las tres de la mañana (era durante la guerra), más abrumado que de costumbre por una conversación que excedía mis recursos físicos, lo mismo que mis recursos intelectuales, totalmente desamparado, tuve, cuando me encontré sólo en el bulevar Haussmann, la impresión de hallarme en el limite de mí mismo. Tan extraviado, creo, como después del derrumbamiento de mi refugio en el Bois-le-Prétre. No podía soportar ya nada más, comenzando por mí mismo,

agotado, avergonzado de mi agotamiento y pensaba en aquel hombre que apenas comía, a quien ahogaba el asma, y de quien el sueño huía, y que no por eso dejaba de luchar contra la mentira al mismo tiempo que contra la muerte: sin dejarse jamás, ni ante el - análisis ni ante la dificultad de formular sus resultados, y que incluso consentía en hacer un esfuerzo suplementario para tratar de disminuir un poco la confusión cobarde de mis ideas. Mi desamparo, me repugnaba menos aún que mi abulia para sufrirlo..." Avidez, que no se opone, sino al contrario, a la transgresión, en un punto, del principio que sirve. Es demasiado grande para que el principio se vea amenazado; incluso la duda sería una debilidad. En la base de una virtud se halla el poder que tenemos para romper su cadena. La enseñanza tradicional desconoció ese resorte secreto de la moral: su idea de la moral se vuelve insípida. Desde el ángulo de la virtud la vida moral tiene el aspecto de un conformismo miedoso; desde el otra, el desdén de la sosería es considerado inmoralidad. La enseñanza tradicional exige en vano un rigor superficial, hacho; de formalismo lógico: vuelve la espalda al espíritu riguroso. Nietzsche, al denunciar la moral enseñada, pensaba sobrevivir al crimen que cometía. Si hay

una moral auténtica, su existencia está siempre en juego. El verdadero odio a la mentira admite (sobreponiéndose al horror que esta fe inspira) el riesgo que se corre al mentir. La indiferencia ante ese riesgo es su aparente ligereza. Es lo contrario del erotismo que admita la condena sin la cual sería soso. La idea de leyes intangibles quita la fuerza de una verdad moral a la que debemos adherirnos sin encadenarnos. En el exceso erótico veneramos la regla que violamos. Un juego de enfrentamientos que rebotan está en la base del movimiento alterno de la fidelidad y rebelión, que es la esencia del hombre. Al margen de ese juego nos asfixiamos en la lógica de las leyes.

EL GOZO BASADO EN EL SENTIDO CRIMINAL DEL EROTISMO

Proust, al comunicarnos su experiencia de la vida erótica, ha dado un aspecto inteligible a ese juego de enfrentamientos fascinantes.

Alguien ha considerado, arbitrariamente, que la asociación del crimen y el sacrilegio con la imagen absolutamente santa de la madre es síntoma de un

estado patológico. "Mientras el placer se apoderaba de mí cada vez más, escribe el narrador de En busca..., sentía que en el fondo de mi corazón se despertaba una tristeza y una desolación infinitas; me parecía que hacía llorar al alma de mi madre...' La voluptuosidad dependía de ese horror. En un punto de En busca..., la madre de Marcel desaparece sin que antes se haya hablado de su muerte: sólo se nos cuenta la muerte de la abuela. Come si la muerte de su misma madre tuviera un sentido demasiado fuerte para el autor: de su abuela nos dice: "Al relacionar la muerte de mi abuela y la de Albertine me parecía que mi vida estaba mancillada por un doble asesinato." A la mancha del asesinato se sumaba otra aún más profunda, la de la profanación. Hay razones para detenerse en el pasaje" de Sodoma y Gomorra en que se dice que "los hijos al no parecerse siempre al padre". consuman en su rostro la profanación de la madre". Hay que detenerse en este punto, porque el autor concluye: "Dejemos ahora, lo que merecería un capítulo aparte: "las madres profanadas". En efecto, la clave de ese título de tragedia está en el episodio en que la hija de Vinteuil, por cuyo mal comportamiento su padre acababa de morir de pena, se entrega pocas días

después, vestida aún de luto, a las caricias de una amante homosexual, que escupe sobre la fotografía del muerto. La hija de Vinteuil personifica a Marcel y Vinteuil es la madre de Marcel ". La instalación en la casa, en vida todavía de su padre, de la amante de Mlle. Vinteuil es paralela a la instalación de Albertina en el apartamento del narrador (Albertina, en realidad el chofer Alberto Agostinelli). No se nos dice nada, cosa que produce un cierto embarazo, de las reacciones de la madre ante la presencia de la intrusa (o del intruso). No existe lector, imagino, que no se haya dado cuenta de que en este punto el relato es imperfecto. Por el contrario el sufrimiento y la muerte de Vinteuil son narrados con insistencia. Proust dejó en blanco, aquello que podemos colegir de diversos pasajes sobre Vinteuil, y que resulta desgarrador leer si se modifican los nombres": "Para los que, como nosotros, vieron en esa época (a la madre de Marcel) evitar a las personas a que conocía, volverse cuando las veía acercarse, envejecida en pocos meses, absorbida por su pena, incapaz ya de realizar cualquier esfuerzo que no tuviera como finalidad la felicidad de (su hijo), pasar jornadas enteras ante la tumba de (su marido) cera difícil no comprender que estaba a punto de morir de pena, y

suponer que no se daba cuenta de los rumores que corrían-. Los conocía y probablemente les daba crédito. Posiblemente no existe ninguna persona, por acendrada que sea su virtud, que no pueda verse llevada por la complejidad de las circunstancias a vivir famíliarizándose con el vicio que más formalmente condena sin que esto signifique, por otra parte, que lo ha reconocido claramente bajo el disfraz de hechos particulares con que se reviste para entrar en contacto con ella y hacerla sufrir: palabras extrañas, actitudes inexplicables, cualquier noche, de ese ser, al que ella, por tantas razones, ama. Pero para (una mujer) como (la madre de Marcel) tenía que ser mucho más dolorosa que para cualquier (otra) la resignación ante una de esas situaciones que equivocadamente se consideran patrimonio exclusivo, del mundo de la bohemia: estas situaciones se producen cada vez que un vicio, que la misma naturaleza hace que se desarrolle en un niño, necesita encontrar el espacio y la seguridad que precisa... Pero que (la madre de Marcel) conociera quizá el comportamiento de su (hijo) no significa que su veneración por (él) disminuyese. Los hechos no penetran en el mundo donde viven nuestras creencias; no las han hecho nacer y tampoco las destruyen...".

Debemos leer de la misma forma, atribuyéndole a Marcel lo que Ere busca... atribuye a Mlle. Vinteuil lo que sigue: "... en el corazón de (Maree]) el mal, por lo menos al comienzo, no se daba sin mezcla. (Un) sádico como (él) es el artista del mal, cosa que una criatura enteramente malvada no podría ser porque el mal no sería algo exterior a ella, le parecerla completamente natural, no se distinguiría incluso, de ella; y como no veneraría la virtud, ni la memoria de los muertos, ni la ternura filial no encontraría un placer sacrílego en profanarlas. Los sádicos del tipo (de Marcel) son seres puramente sentimentales, tan naturalmente virtuosos que incluso consideran al placer sensual como algo malo, corno un privilegio de los malvados. Y cuando se conceden a sí mismos entregarse a esos placeres por unos momentos, intentan penetrar en la piel de los malvados y hacer entrar con ellos a su cómplice, para tener por un momento la ilusión de evadirse de su alma escrupulosa y tierna, en el mundo inhumano del placer". Proust dice aún en El tiempo recobrado: "... Además en el sádico - por muy bueno que pueda ser, y más aún cuanto mejor sea- se da una sed de mal que los malvados que actúan para otros fines (si son malvados por alguna razón con-

fesable) no pueden contentar." Lo mismo que el horror es la medida del amor, la sed de Mal es la medida del Bien.

La transparencia de estos párrafos es fascinante. Lo que parece desvanecerse es la posibilidad de captar un aspecto sin el aspecto complementario.

El Mal parece que puede ser captado, pero sólo en la medida en que el Bien es su clave. Si la intensidad luminosa del Bien no diera su negrura a la noche del Mal, el Mal dejaría de ser atractivo. Esta verdad es difícil. Hay algo en ella que irrita a1 que la escucha. Sin embargo, sabemos que las cosas que más afectan a la sensibilidad proceden de contrastes. La vida sensual, en su movimiento, se basa en el miedo que el macho inspira a la hembra y en el brutal desgarramiento que es el apareamiento (es menos una armonía que una violencia, que quizá lleve a la armonía pero siempre por exceso). Primeramente, es necesario romper, la unión se encuentra al final de un combate donde la muerte entra en juego. En cierta forma, un aspecto desgarrador del amor se destaca entre sus múltiples avatares. Si el amor a veces es rosa, el rosa concuerda con el negro, ya que sin él seria el signo de lo insípido. ¿Ten-

dría el rosa, sin el negro, el valor que loca a la sensibilidad? Sin la desdicha, ligada a ella como la sombra a la luz, una pronta indiferencia sería la respuesta a la felicidad. Hasta tal punto es cierto ésto, que las novelas describen indefinidamente el sufrimiento, y casi nunca la satisfacción. En realidad, el valor de la felicidad está constituido por su rareza. Si fuera fácil, sería desdeñada, asociada, al aburrimiento. La transgresión de la regla es lo único que posee la irresistible atracción que le falta a la felicidad duradera.

La escena más fuerte de En busca... (que la iguala a la más negra tragedia) no tendría el sentido profundo que nosotros le atribuimos si el primer aspecto no tuviera una contrapartida. Si para sugerir el deseo, el color rosa necesita el contraste negro, ¿ese negro seda suficientemente negro, si nosotros no tuviéramos antes sed de pureza, es decir, si c pesar nuestro no hubiera empañado nuestro sueño. La impureza sólo se conoce por contraste, por aquellos que pensaban que no podían prescindir de su contrario, de la pureza. El deseo absoluto de impureza, que Sade concibió artificialmente, le llevaba al estado de sociedad en el cual, al estar embotada cualquier sensación, se pierde la posibilidad misma del

placer. El recurso infinito que la literatura (las escenas imaginarias de las novelas) le ofrecía tampoco podía satisfacerle porque le faltaba la delicia última del sentimiento moral que confiere a los crímenes el sabor criminal sin el cual parecen naturales, sin el cual, son naturales. Proust, más hábil que Sade, ávido de gozar, dejaba al vicio el color odiable del vicio, la condena de la virtud. Pero si fue virtuoso, no lo fue para alcanzar el placer, y si alcanzó el placer fue porque previamente había querido lograr la virtud. Los malvados sólo conocen el Mal, el beneficio material. Si buscan el mal de los otros, ese mal no es en último término más que un Bien egoísta. No podemos salir del embrollo en que se disimula el Mal, nada más que comprendiendo el vínculo entre los contrarios, es decir, que no pueden pasarse el uno sin el otro. He demostrado primero que la dicha sola no es deseable en sí misma y que de ella se desprendería el aburrimiento si la prueba de la desgracia o del Mal, no nos hiciera anhelarla. También lo recíproco es cierto: si no tuviéramos, como tuvo Proust (y como quizá en el fondo el mismo Sade) el ansia del Bien, el Mal nos proporcionaría una sucesión de sensaciones indiferentes.

JUSTICIA, VERDAD Y PASIÓN

Lo que se desprende de este conjunto inesperado es la rectificación del juicio corriente que, al enfrentar el Bien y el Mal, lo hace a la ligera. Aunque el Bien y el Mal son complementarios no son por ello equivalentes. Con razón distinguimos entre comportamientos humanamente llenos de sentido, y otros de sentido odioso. Pero la oposición entre estos comportamientos no es la misma que en teoría enfrenta al Bien y al Mal.

La miseria de la tradición está en que se apoya en la debilidad, que implica siempre una preocupación por el porvenir. La preocupación por el porvenir exalta la avaricia; condena la imprevisión, que derrocha. La debilidad previsora se opone al principio del goce del instante presente. La moral tradicional coincide con la avaricia: considera que en la preferencia por el goce inmediato se halla la raíz del Mal. La moral avara fundamenta el entendimiento entre la justicia y la policía. Si prefiero el gozo, detesto la represión. La paradoja de la justicia es que la moral avara la une con la estrechez de la represión; la moral generosa la concibe en cambio como el

primer impulso de aquel que quiere que cada uno tenga lo que se le debe, que corre en ayuda de la víctima da la injusticia. ¿La justicia podría palpitar sin esta generosidad?, ¿ y quién podría decir que está dispuesta a cantar?

Del mismo modo ¿sería la verdad, lo que es, si no se afirmara generosamente frente a la mentira? A veces, la pasión por la verdad y la justicia se aleja de posiciones en las cuales es gritada por la multitud política, porque la multitud, que a veces está movida por la generosidad, en otros casos recibe la inclinación contraria. En nosotros siempre la generosidad se opone al impulso de la avaricia como la pasión se opone al cálculo razonado. No podemos confiar ciegamente en la pasión, que abarca también la avaricia, pero la generosidad en cambio supera a la tazón y es siempre apasionada. Existe en nosotros algo apasionado, generoso y sagrado, que excede de las representaciones de la inteligencia; y por ese exceso es por lo que somos humanos. En un mundo de autómatas inteligentes hablaríamos en vano de justicia y de verdad.

Sólo porque esperó de ella algo sagrado, la verdad despertó en Marcel Proust cólera que sorprendió a Emmanuel Berl. Berl describió con términos

sobrecogedores la escena en que Proust le expulsó de su casa gritando: "¡Marchaos, marchaos!", Porque Berl, que habla hecho el proyecto de casarse, le parecía perdido para la verdad. ¿Era ésto delirio? Quizá ¿pero acaso se entregaría la verdad a la que no la amara hasta el delirio? Vuelvo de nuevo sobre la descripción de esa pasión: "Su rastro ya pálido, palideció aún más. Sus ojos llamearon de furor. Se levantó y se vistió. Se disponía a salir. Pude notar el vigor de aquel enfermo. Hasta ese momento yo no había reparado en ello. Sus cabellos eran mucho más negros y más espesos que los míos, sus dientes más sólidos, su pesada mandíbula parecía capaz de moverse mucho aún, su pecho, sin duda abombado por el asma, hacía resaltar la anchura de sus hombros`. Si hubiera sido preciso llegar a las manos como yo creí durante un segundo, no estaba seguro de apostar por mí." La verdad - y la justicia- exige la calma, y, sin embargo, sólo pertenecen a los violentos.

Nuestros momentos de pasión nos alejan, es cierto, de los datos - más burdos- del combate político, pero ¿cómo olvidar que a veces, en la base, una cólera generosa anima al pueblo? Es inesperado, pero significativo: El mismo Proust ha resaltado

el carácter irreconciliable de la policía y la generosidad del pueblo. Proust, que tuvo la pasión por la verdad, describe la pasión por la justicia que en cierta ocasión le arrebató: de pronto, se representó "devolviendo can toda su alma, lleno de cólera, los golpes que recibe el más débil, lo mismo que el día en que se enteró de que un ladrón acababa de ser denunciado, cercado y tras una resistencia desesperada agarrotado por los agentes, hubiera deseado que fuera lo suficientemente fuerte como para trucidar a los guardias...": Este impulso de rebelión, inesperado por parte de Proust, me emocionó. Vi en él la conciliación de la cólera, a la que ahora la reflexión prolongada, y de la sabiduría, sin la cual la cólera es inútil. Si al final no coinciden la noche de la cólera y la lucidez de la sabiduría ¿cómo reconocernos en este mundo? Pero los fragmentos vuelven a encontrar en la cima: captamos la verdad que los contrarios, el Bien y el Mal, componen.

KAFKA

¿ES PRECISO QUEMAR A KAFKA?

Poco después de la guerra un periódico comunista (Action) abrió una encuesta sobre un asunto inesperado. ¿Es precisa quemar a Kafka?, se preguntaba. La pregunta era tanto más disparatada cuanto que no venía precedida de aquellas que deberían haberla introducido: ¿hay que quemar los libros?, o en general ¿qué libras hay que quemar? Fuera lo que fuera, la elección de los redactores era sutil. Inútil recordar que el autor de El Proceso, es, como se dice "uno de los mayores genios de nuestra época". Pero el gran número de respuestas demostró que la audacia daba resultado. Además, la encuesta tuvo, mucho antes de ser formulada, una respuesta que Action omitió publicar: la del propio

autor que vivió, o por lo menos murió, obsesionado por el deseo de quemar sus libros.

A mi parecer, Kafka no salió nunca de su indecisión. En primer lugar, escribió aquellas libras; es de suponer que pasara algún tiempo entre el día en que los escribió y aquel en que se decide a quemarlos. Pero incluso entonces, su decisión sigue siendo equívoca, ya que la confió a uno de sus amigos que le había prevenido: se negaba a encargarse de aquella tarea. Sin embargo, no murió sin haber expresado antes esta voluntad de apariencia decisiva: era preciso echar al fuego lo que dejaba.

Proviniera de donde proviniera la idea de quemar a Kafka (quizá se trataba de una provocación), era lógica en el ánimo de los comunistas. Esas llamas imaginarias ayudan incluso a comprender mejor sus libros: son libros para el fuego, objetos a los que en realidad parece que les falta estar en llamas, que están ahí pero para desaparecer; como si estuvieran ya destruidos.

KAFKA, LA TIERRA PROMETIDA Y LA SOCIEDAD REVOLUCIONARIA

Kafka fue quizá el más astuto de los escritores: ¡él por lo menos no cayó en la trampa!... En primer lugar, y en contra de muchos modernos, él quiso ser precisamente escritor. Comprendió que la literatura, lo que él quería, le negaba la satisfacción que esperaba, pero siguió escribiendo. Sería incluso imposible decir que la literatura le decepcionó. No le decepcionó, en todo caso, en comparación con otros fines posibles. Admitimos que supuso para él lo que la Tierra prometida para Moisés.

Kafka dijo esto de Moisés: "... parece increíble que no consiguiera ver la Tierra prometida más que la víspera de su muerte. Esta suprema perspectiva no podría tener más sentido que el de representar hasta qué punto la vida humana no es más que un instante incompleto, porque ese género de vida (la espera de la Tierra prometida) podría durar indefinidamente sin tener jamás por resultado algo que no fuera un instante. Moisés no alcanzó Caná no porque su vida fuese demasiado breve sino porque era una vida humana". Tenemos aquí no sólo la denun-

cia de la vanidad de un bien determinado sino la de todos los fines, vacíos igualmente de sentido: un fin está siempre irremisiblemente en el tiempo, como un pez está en el agua: es un punto en el movimiento del universo: porque se trata de una vida humana.

¿Existe algo más opuesto a la posición comunista? Del comunismo podemos decir que es la acción por excelencia, la acción que cambia el mundo. En él el fin, el mundo cambiado, situado en el tiempo, en el tiempo futuro, subordina la existencia, la actividad presente, que sólo tiene sentido por el fin considerado, ese mundo que hay que cambiar. En este punto, el comunismo no presenta ninguna dificultad de principio. La humanidad entera está dispuesta a subordinar el presente al imperativo poden de un fin. Nadie duda del valor de la acción y nadie discute a la acción la autoridad final.

Queda si acaso una reserva insignificante: nos decimos a nosotros mismos que actuar jamás impedirá vivir... El mundo de la acción no tiene más preocupación que el fin buscado. Los fines difieren según la intención, pero su diversidad, e incluso su oposición, siempre reserva un camino a la conveniencia individual. Sólo una cabeza mal hecha y casi

loca, rechaza un fin si no es en provecho de otro más valioso. El mismo Kafka deja entender que si Moisés fue objeto de burla, es porque según la profecía debía morir en el instante en que iba a alcanzar su fin. Pero añade, con lógica, que la razón profunda de su chasco fue tener una "vida humana". El fin se da en el tiempo, el tiempo es limitado: esto es lo único que le lleva a Kafka a considerar el fin en sí mismo como un señuelo.

Es tan paradójico - y tan opuesto a la actitud comunista (la actitud de Kafka no es sólo contraria a la preocupación política que pretende que nada importa si la revolución no se lleva a cabo)- que debemos examinarlo con detenimiento.

LA PERFECTA PUERILIDAD DE KAFKA

La tarea no es fácil.

Kafka expresó siempre su pensamiento - cuando así lo decidió expresamente (en su diario o en sus páginas de reflexiones)-, haciendo de cada palabra una trampa (edificaba peligrosos edificios, en donde las palabras no se ordenan lógicamente, sino unas sostienen a las otras como si sólo pretendieran

sorprender, desorientar, como si se dirigieran al propio autor, que nunca se cansó, parece, de ir de sorpresa en sorpresa).

Nada más inútil, desde luego, que dar un sentido a sus escritos propiamente literarios, donde a veces se ha visto lo que no hay en ellos, o en el mejor de los casos, lo que, una vez esbozado, no daba pie a la más tímida afirmación. Debemos expresar estas reservas en primer lugar. Sin embargo, perseguiremos a través de ese dédalo, un sentido general, que sólo se capta evidentemente en el momento en que salimos del laberinto: y creo poder decir, sencillamente, que la obra de Kafka da testimonio, en su conjunto, de una actitud completamente infantil.

A mi parecer, el punto débil de nuestro mundo es por lo general considerar lo infantil como una esfera aparte; una esfera que, sin duda, en algún sentido no nos es ajena, pero que permanece al margen de nosotros y no podría constituir por sí misma ni significar su verdad: lo que es en realidad. Del mismo modo, por lo general, nadie considera al error como constitutivo da lo verdadero... "Es infantil" y "no es serio" son proposiciones equivalentes. Pero infantiles, para comenzar, lo somos todos,

absolutamente, sin reticencias y hay que decir que del modo más sorprendente: de este moda (infantilmente) manifiesta su esencia la humanidad en estado naciente. Propiamente hablando, jamás el animal es infantil, pero el joven ser humano reduce, no sin pasión, el sentido que el adulto le sugiere a otro sentido distinto, el cual a su vez no se deja reducir a nada. Este es el mundo al que nosotros nos adherimos y que al principio nos embriagaba con su inocencia: el mundo donde cada cosa, durante un tiempo, desplazaba a esa razón de ser que la hizo cosa (en el engranaje de sentido a donde el adulto la sigue).

Kafka nos dejó un escrito al que su editor llamó "esbozo de una autobiografía". El fragmento sólo trata de la infancia y concretamente de un aspecto particular. "Nunca podrá hacérsele comprender a un muchacho, cuando, al anochecer, se halla a la mitad de una bella historia cautivadora, nunca se le hará comprender mediante una demostración limitada a él sólo, que tiene que interrumpir su lectura para irse a acostar." Kafka dice más adelante: "Lo importante en todo esto es que la condena de que había sido objeto mi exagerada lectura, la hacía yo extensiva por mis propios medios al quebranta-

miento, que permanecía secreto, de mi deber y, por eso, llegaba a las conclusiones más deprimentes." El autor adulto insiste en que la condena recaía sobre gustos que formaban las "particularidades del tiño": la imposición le hacía o bien "detestar al opresor" o considerar como insignificantes las particularidades prohibidas. "... Al dejar en silencio una de mis particularidades, escribía, resultaba de ello que me detestaba a mí mismo y a mi destino, que me consideraba malo y condenado".

El lector de El Proceso o de El Castillo no tiene dificultad en reconocer la atmósfera de las composiciones novelescas de Kafka. Al crimen de leer siguió, cuando hubo entrado en la edad adulta, el crimen de escribir. Cuando se trató de la literatura, la actitud del medio que le rodeaba, y sobre todo la del padre, se caracterizó por una reprobación similar a la que afectaba a fa lectura. Kafka se desesperó del mismo modo. Michel Carrouges ha dicho justamente a propósito de este asunto: "Lo que le afectaba de modo tan estremecedor, era aquella ligereza con respecto a sus preocupaciones más profundas..." Al hablar de una escena donde el desprecio de los suyos se manifestó cruelmente, Kafka escribe: "Permanecí sentado, e inclinado como

antes hacia mi familia... pero de hecho acababa de ser expulsado de un sólo golpe de la sociedad..."

LA PERVIVENCIA DE LA SITUACIÓN INFANTIL

Lo que extraña en el carácter de Kafka es que esencialmente le interesaba que su padre le comprendiera y consintiera el infantilismo de sus lecturas y más tarde, de la literatura; que no considerara fuera de la sociedad de los adultos - única indestructible -, lo que él, desde la infancia, confundió con su esencia, con la particularidad de su ser. Su poder representaba para él, el hombre de la autoridad, cuyo interés se limitaba a los valores de la acción eficaz. Su padre representaba la primacía de un fin al que se subordina la vida presente y a la que se atienen la mayoría de los adultos. Puerilmente, Kafka vivía, como todo escritor auténtico, bajo el imperativo contrario, la primacía del deseo actual. Es cierto que se sometió a1 suplicio de un trabajo de oficina pero nunca sin quejas, ya que no contra los que le obligaban a aceptarlo sí por lo menos contra su mala suerte. Se sintió siempre excluido de la so-

ciedad que le empleaba, pero que consideraba una nadería - un infantilismo - lo que él era en el fondo de sí mismo con una pasión exclusivista. El padre evidentemente respondía con la dura incomprensión del mundo de la actividad. En 1919, Franz Kafka escribió, pero sin duda, felizmente, no envió a su padre, una carta de la que conocen algunos fragmentos: Yo era, dice, un niño ansioso, pero sin embargo obstinado, como todos los niños; sin duda mi madre también me mimaba, pero no obstante no puedo crees que fuera un niño de trato difícil, no puedo creer que una palabra amable, que una forma silenciosa de acógeme de las manos, que una mirada buena no hubiera obtenido de mí todo lo que se deseaba. Pero tú, tú no puedes tratar a un niño más que de acuerdo con tu propia naturaleza, con fuerza, con estallidos, con cólera. Te habías levantado por ti mismo hasta una posición tan elevada que tenias una confianza ilimitada en ti mismo... En tu presencia yo comenzaba a tartamudear... Ante ti había perdido la confianza en mí mismo y había asumido como reacción un sentimiento de culpabilidad sin límites. Recordando el carácter ilimitado de este sentimiento fue como un día escribí, atribuyéndolo a otros: «Temía que la vergüenza le sobrevivie-

ra... Era de ti de quien se trataba en todo aquello que comenzaba a escribir ¿qué hacia yo en mis escritos sino verter las quejas que no había podido verter en tu seno? Era, voluntariamente dilatada, una despedida de ti...".

Kafka quería titular toda su obra: "Tentativas de evasión fuera de la esfera paterna". Pero no nos equivoquemos: Kafka nunca quiso evadirse realmente. Lo que quería era vivir en la esfera - pero excluido -. En el fondo, sabía que estaba expulsado. No se puede decir que fuera expulsado por los demás, ni tampoco que lo fuera por sí mismo. Simplemente se comportaba dé forma que se hacía insoportable en el mundo de la actividad interesada, industrial y comercial; quería permanecer en la puerilidad del sueño.

La evasión de que aquí se trata difiere esencialmente de la que consideran las crónicas literarias: es una evasión que fracasa. Incluso una evasión que debe, una evasión que quiere fracasar. Lo que falta en la evasión vulgar, lo que la limita a1 compromiso, al "gesto", es un sentimiento de profunda culpabilidad, de violación de una ley indestructible, es la lucidez de una conciencia de sí, implacable. El evadido que nos presenta las crónicas literarias es un

diletante, se conforma con divertir; no es todavía libre, no lo es en el sentido fuerte de la palabra, en que la libertad es soberana. Para ser libre necesitaría hacerse reconocer como tal por la sociedad dominante.

En aquel mundo caduco y feudal austríaco, la única sociedad que hubiera podido reconocer al joven israelita, era la esfera paterna de los negocios, que excluía los ardides de un snobismo apasionado por la literatura. El medio en que se afirmaba el poder del padre de Franz, anunciaba la dura rivalidad del trabajo que no concede nada al capricho y limita a la infancia cualquier infantilismo, tolerado e incluso amado dentro de sus límites, pero condenado en su principio. La actitud de Kafka pretende ahora ser precisada y señalar su carácter extremado. No sólo quería ser reconocido por la autoridad que era menos susceptible de reconocerle (ya que - estaba resuelto a ello sin reticencias- él no cederla), sino que además nunca tuvo intención de derrocar esa autoridad, ni siquiera en realidad de enfrentarse a ella. No quiso oponerse a ese padre que le retriaba la posibilidad de vivir, no quiso ser a su vez adulto y padre. A su modo emprendió una lucha a muerte para entrar en la sociedad paterna con toda la ple-

nitud de sus derechos, pero sólo habría consentido lograrlo con una condición: seguir siendo el niño irresponsable que era.

Mantuvo sin concesiones, hasta el último aliento, un combate desesperado. Jamás tuvo esperanzas: la única salida era entrar mediante la muerte, abandonando plenamente la particularidad (el capricho, lo infantil), en el mundo del padre. El mismo formuló en 1917 esta solución que sus novelas multiplicaron: "Por tanto me confiaré a la muerte. Resto de una creencia Retorno al padre. Gran jornada de reconciliación". El medio que tenla para poder hacer a su vez el papel de padre, era el matrimonio. Pero lo evitó, a pesar del deseo que tuvo de realizarlo, por razones válidas: rompió sus compromisos dos veces. Vivía "aislado de las generaciones pasadas", y "no pudo llegar a ser un nuevo origen de generaciones".

"El obstáculo esencial para mi matrimonio, dice en la carta a su padre", es mi convicción, que ya es definitiva, de que para asegurar la existencia de una familia y sobre todo para dirigirla, son precisas necesariamente las cualidades que yo te conozco... Es preciso, digámoslo, ser lo que tú eres, traicionar lo que yo soy.

Kafka tuvo que elegir entre los escándalos -pueriles, discretos- del capricho, del humor autónomo, que al no reparar en nada, no subordina nada a una felicidad prometida - y la búsqueda de esa felicidad efectivamente prometida ala actividad trabajadora y la autoridad viril -. Tuvo posibilidad de elegir, puesto que hizo la prueba: supo, ya que no a negarse e perderse en los engranajes del trabajo ingrato, sí por lo menos asegurar su trayectoria con conciencia. Optó por el capricho incoercible de sus héroes, por sus rasgos infantiles, su ansiosa insatisfacción, su escandalosa conducta y el evidente engaño da su actitud. Quiso en una palabra, que la existencia de un mundo sin razón, en el que no se ordenan los sentidos, siguiera siendo la existencia suprema, la existencia sólo posible en la medida en que reclama a la muerte ".

Sin escapatoria, sin debilidad, lo quiso, negándose a dejar al valor soberano de su elección una oportunidad a costa de ponerse máscara. Jamás se desvió, reclamando para lo que solamente es soberano sin derecho a serlo, el privilegio de lo serio. ¿Qué son los caprichos garantizados por las leyes y el poder, sino fieras de jardín zoológico? Sintió que la verdad, la autenticidad del capricho, exigía la en-

fermedad, la perturbación hasta la muerte. EL derecho, como ha dicho a1 hablar de él Maurice Blanchot" es asunto de la acción, "el arte (el capricho) se halla sin derechos contra la acción". El mundo es, a la tuerza, el bien de aquellos a los que ha sido atribuida una tierra prometida y que si es preciso trabajan juntos y luchan para llegar a ella. La fuerza silenciosa y desesperada de Kafka fue el no querer impugnar la autoridad de vivir, y separarse del error corriente que emprende, frente a la autoridad, el juego de la rivalidad. Cuando al final se hace vencedor, aquel que negaba la opresión, se convierte a su vez tanto para sí mismo como para los demás, en semejante a aquellos a los que habla combatido, a aquellos que asumen la opresión. La vida pueril, el capricho soberano, sin cálculo, no pueden sobrevivir a su triunfo. Nada es soberano sin una condición: no poseer la eficacia del poder que es acción, primacía del porvenir sobre el momento presente, primado de la tierra prometida. Evidentemente, no luchar para destruir a un adversario cruel y más duro, es ofrecerse a la muerte. Para soportarlo sin traicionarse a sí mismo hay que llevar una lucha sin retinencias, austera y angustiada: es la única oportunidad de mantener esa pureza delirante, nunca uni-

da a la intención lógica, siempre en una situación falsa en los engranajes de la acción; pureza que une a todos sus héroes en el atolladero de una culpabilidad creciente. ¿Hay algo más pueril, o más silenciosamente incongruente que el K. de El Castillo o que el José K. de El Proceso? Este doble personaje, "el mismo en los dos libros", hipócritamente agresivo, agresivo sin cálculo, sin razón: un capricho aberrante, una ciega obstinación le pierden. Todo lo espera de la benevolencia de autoridades implacables; se comporta como el libertino más desvergonzado, en medio del comedor de la posada (la posada de los funcionarios), en el reposado marco de la escuela, en casa de su abogado... en la sala de audiencias del Palacio de Justicia. El padre en El Veredicto, es escarnecido por el hijo, pero queda asegurado siempre que la profunda, la excesiva, la involuntaria destrucción de la autoridad y de sus fines, se pagará; el introductor del desorden, que había soltado los perros sin haberse asegurado un refugio, como es a su vez destrozado en las tinieblas, será su primera víctima. Porque sin duda ésta es la fatalidad de todo lo que es humanamente soberano; lo que es soberano no puede durar, nada más que en la negación de sí mismo (el cálculo más in-

significante y todo cae por tierra, no queda más que servidumbre, primacía del objeto del cálculo sobre el momento presente), o en el instante duradero de la muerte. La muerte es el único medio de evitar la abdicación de la soberanía. No hay servidumbre en la muerte; en la muerte ya no hay nada.

EL UNIVERSO GOZOSO DE KAFKA

Kafka no evoca una vida soberana, sino que, por el contrario, como se halla llena de ataduras hasta en los momentos más caprichosos, esta vida es obstinadamente triste. El erotismo en El Proceso o El Castillo es un erotismo sin amor, sin deseo y sin fuerza, un erotismo del desierto, al que habría que escapar a toda costa. Pero todo se enlaza. En 1922 Kafka escribe en su Diario: "Cuando aún estaba yo satisfecho, yo deseaba estar insatisfecho y, por todos los medios del siglo y de la tradición, me arrojaba en la insatisfacción: en el presente me gustaría poder regresar a mi primitivo estado. Me encontraba por tanto siempre insatisfecho, incluso insatisfecho de mi insatisfacción. Es curioso que, con bastante sistematización, de esta comedia haya

podido nacer alguna realidad. Mi decadencia espiritual comenzó por un juego infantil, indudablemente conscientemente infantil. Por ejemplo yo simulaba tics con la cara, me paseaba con los brazos cruzados detrás de la cabeza; infantilismo detestable pero siempre coronado de éxitos. Lo mismo ocurrió con la evolución de mi expresión literaria, evolución que más tarde desgraciadamente se interrumpió. Si fuera posible forzar a la desgracia a producirse, debería haberla podido obligar de este modo. "Pero además citemos ahora un fragmento sin fecha: "... no es una victoria lo que espero, no es la lucha lo que me regocija; únicamente en la medida en que es lo único que se puede hacer, puede regocijarme. La lucha como tal me inunda en efecto de una alegría que desborda mi facultad de goce o mi facultad de entrega y quizá no será ante la lucha sino ante la alegría, donde yo acabo por sucumbir".

En suma, quiso ser desgraciado para satisfacerse a sí mismo: lo más secreto de esa desgracia era una alegría tan intensa que cl habla de morir por ella. Transcribo el fragmento que viene a continuación: "Ha dejado caer la cabeza de lado: en el cuello que de este modo queda al descubierto hay una llaga, hirviendo entre la carne y la sangre ardientes, hecha

por un relámpago que todavía dura." El relámpago enceguecedor - el relámpago duradero- tiene indudablemente más sentido que la depresión que le procedía. Esta cuestión sorprendente aparece en el Diario (en 1917)": "Jamás... pude comprender que esté al alcance de casi Yodo el que escribe, objetivar el dolor en el dolor, de manera que por ejemplo en la desgracia, quizá con la cabeza aún ardiendo por la desgracia, puedo sentarme para comunicar a alguno por escrito: Soy desgraciado. Más aún, llegando aún más allá, puedo en diversas florituras, según mis dotes, que parecen no tener nada en común con la desgracia, improvisar sobre este tema, simplemente o antitéticamente o incluso con orquestaciones completas de asociaciones. Y esto no es ni mentira ni apaciguamiento del dolor, sino un excedente de fuerzas, concedido por la gracia, en un momento en que, sin embargo, el dolor ha agotado visiblemente todas mis fuerzas hasta el fondo de mi ser, al que aún desgarra. ¿Cuál es ese excedente?" Volvamos a plantear la cuestión: ¿cuál es ese excedente?

Entre todos los cuentos de Kafka pocos hay que tengan el interés de El Veredicto:

"Esta historia, dice el Diario en el 23 de septiembre de 1912 a la he escrito da una vez, en la

noche del 22 al 23 desde las diez de la noche hasta las seis de la madrugada. Apenas pude retirar mis piernas de debajo de la mesa, ya que se habían quedado rígidas de tanto estar sentado. Esfuerzo y alegría terribles de ver cómo la historia se desarrollaba ante mí, cómo hendía las aguas. En varias ocasiones en el transcurso de esa noche, dejaba caer todo mi peso sobre mi espalda. Cómo es posible que toda cosa pueda ser dicha, que para todas las ideas que vienen al espíritu, también para las ideas más extrañas, haya un gran fuego preparado, en el que desaparecen y luego resucitan..."

"Esta novela corta cuenta, dice Carrouges, la historia de un joven que discute con su padre con respecto a la existencia de un amigo, y que al final, desesperado, se suicida. En algunas líneas, tan breves como larga fue la descripción de la disputa, nos dice el modo cómo se mata ese joven:

Saltó fuera de la puerta y cruzó los raíles del tranvía, impulsado irresistiblemente hacia el agua. Y ya se agarraba al parapeto como un hambriento a su alimenta. Saltó el pretil, como gimnasta consumado que había sido en su juventud, para orgullo de sus padres. Se mantuvo todavía un instante can una mano cada vez más débil, miró entre los barrotes el

paso de un autobús, cuyo ruido cubriría fácilmente el de su caída y gritó débilmente: «¡Padres queridos, sin embargo, os han amado siempre tanto!, Y se dejó caer en el vacío.»

En ese momento había sobre el puente una circulación literalmente loca."

Michel Carrouges tiene razón al insistir en el valor poético de la frase final. El mismo Kafka le dio otro sentido en una carta al fiel Max Brod: "¿Sabes, le dice, lo que significa la frase final? Pensé al escribirla en una fuerte eyaculación". Esta "extraordinaria declaración" ¿dejada entrever "trasfondos eróticos?" , ¿Seria indicio "en el acto de escribir, de una especie de compensación por la derrota ante el padre y el fracaso en el sueño de transmitir la vida?" No lo sé, pero a la luz de esta "declaración", la frase releída expresa la soberanía del goce, el deslizarse supremo del ser en la nada - que los otros representan para él.

El hecho de morir es el pago por esa soberanía del goce . La angustia la precedía - como una conciencia de la fatalidad de su resultado final- como si fuera ya una aprehensión del momento de embriaguez que será la condena, del vértigo liberador que será la muerte. Pero la desgracia no es sólo el casti-

go. La muerte de Georg Bendermann tenía para su doble, Kafka, el sentido de la felicidad: la condena voluntaria prolongaba el exceso que la había provocado, pero quitaba la angustia al conceder al padre un amor, un respeto definitivos. No existía otro medio para reconciliar la profunda veneración y la falta, deliberada, a esa veneración. Ese es el precio de la soberanía: que no puede darse a sí misma más que el derecho de morir; jamás puede actuar, jamás puede reivindicar derechos que sólo posee la acción, la acción que nunca es auténticamente soberana, porque tiene el sentido servil inherente a la búsqueda de los resultados, la acción siempre subordinada. ¿Hay acaso algo inesperado en esta complicidad de la muerte y el placer? Pero el placer - lo que agrada, sin cálculo, contra todo cálculo -, al ser el atributo o el emblema del ser soberano, tiene como sanción la muerte que es también su medio.

Todo está dicho. La iluminación y la alegría no se producen en los momentos eróticos. Si el erotismo se halla presente as para asegurar el desorden. Lo mismo que los "tics" simulados del rostro, con ayuda de los cuales Kafka quería "forzar a la desgracia a producirse". Pero esto es así porque sólo la desgracia cada vez mayor y la vida decididamente

indefendible aportan la necesidad de la lucha y esa angustia que oprime la garganta, sin la que no se producirían ni el excedente ni la gracia.

Desdicha y pecado son ya lucha en sí mismos; la lucha cuyo sentido es la virtud no depende de ningún resultado. Sin la angustia la lucha no sería "lo único que se puede hacer", por eso Kafka sólo existe en la desgracia "inundado... de una alegría que desborda (su) facultad de goce, o (su) facultad de entrega" de una alegría tan intensa que de ella - y no de la lucha- espera la muerte.

LA FELIZ EXUBERANCIA DEL NIÑO SE VUELVE A ENCONTRAR EN EL MOVIMIENTO DE LIBERTAD SOBERANO DE LA MUERTE

En la compilación publicada bajo el título La muralla china, hay un relato, Infancias`, que da un aspecto paradójico de la feliz exuberancia de Kafka. Lo mismo que en cualquiera de los momentos de su obra escrita, no hay nada en esta obra que se atenga sólidamente al orden establecido, a las relaciones definibles. Siempre un mismo informe desgarra-

miento, a veces lento y a veces rápido, de niebla en el viento: jamás un bien legible, a1 que se tienda abiertamente, viene a prestar sentido a una ausencia de límite tan pasivamente imperante. Kafka, niño, se sumaba a la banda de sus compañeros de juego.

"Con la cabeza baja, escribe, nos sumergimos en la noche. Día, noche, ¡ya no existía la hora! Tan pronto los botones de nuestros chalecos entrechocaban como dientes, tan pronto corríamos manteniendo entre nosotros la misma distancia, con la boca ardiendo como los animales de trópicos. Relinchando y con el cuerpo echado hacia atrás, parecidos a los coraceros de antaño, descendíamos la pequeña calleja chocando los unos con los otros y el impulso nos hada trepar un buen trecho de la pendiente opuesta. Algunos, aislados, saltaban al foso, pero apenas desaparecidos en la oscuridad del declive, aparecían en lo alto del camino, al borde de los campos, mirándonos como si fuéramos desconocidos...".

Este aspecto contrario (lo mismo que el sol es lo contrario de las brumas impenetrables, cuya verdad velada es, sin embargo) tiene quizá la virtud de iluminar esta obra aparentemente triste. El impulso supremo, restallante de alegría, de su infancia, se

cambió después en un movimiento que desembocaba en la muerte. Sólo la muerte era suficientemente vasta, suficientemente sustraída a "la acción que persigue el fin", para excitar aún, encubiertamente, el humor endiablado de Kafka. En otros términos, la aceptación de la muerte le confiere, antes de traspasar su límite, la actitud soberana que nada persigue, que nada quiere y que, en el tiempo de un relámpago, salta el parapeto el impulso vuelve a ser el de la infancia vagabunda. La actitud soberana es culpable, es desgraciada: en la medida en que intenta esquivar la muerte, pero en el momento mismo de morir, sin desafío, el loco impulso de la infancia vuelve a embriagarse de libertad inútil. Lo vivo, lo irreductible, niega lo que concilia la muerte, la cual es la única que puede, impunemente, ceder a la plena autoridad de la acción.

JUSTIFICACIÓN DE LA HOSTILIDAD DE LOS COMUNISTAS

Podemos con todo rigor distinguir en la obra de Kafka el aspecto social, el aspecto familiar y sexual y por último el aspecto religioso. Pero estas distincio-

nes me parecen entorpecedoras; son quizá superfluas: he intentado, en lo que precede, introducir una concepción en donde esos diferentes aspectos se fundan en uno sólo. El carácter social de los relatos de Franz Kafka, indudablemente, sólo puede ser captado en una presentación general. Percibir en El Castillo - como hace Carrouges - "la epopeya del obrero en paro", o Ia del judío perseguido"; en El Proceso "la epopeya del acusado en la era burocrática"; relacionar esos relatos obsesivos con EL universo concentracionario de Rousset no está del todo injustificado desde luego. Pero Carrouges pasa luego a analizar la hostilidad comunista: "Hubiera sido fácil - nos dice -, salvar a Kafka de toda acusación de ser contrarrevolucionario, si se hubiera querido admitir para él lo mismo que para otros: que se limitó a pintar el infierno capitalista ". Y añade: "Si la actitud de Kafka les resulta odiosa a tantos revolucionarios, no es porque ponga en entredicho explícitamente la burocracia y la justicia burguesa, critica que ellos hubieran aceptado de buena gana, sino porque pone en entredicho, en realidad, a toda burocracia y a toda seudojusticia". ¿Quería Kafka impugnar en particular determinadas instituciones que deberíamos sustituir por otras menos inhumanas?

Carrouges escribe además: "¿Desaconseja la rebelión? No más que la preconiza. Constata simplemente el aplastamiento del hombre: que el lector extraiga las consecuencias. ¿Y cómo no rebelarse contra el odioso poder que impide que el agrimensor se ponga a trabajar?" Yo pienso por el contrario que, en El Castillo, la idea misma de rebelión, está suprimida. Carrouges lo cree también así, puesto que él mismo nos dice más adelante`: "La única crítica que se podría hacer a Kafka, sería que lleva al escepticismo sobre cualquier acción revolucionaria, porque plantea problemas que no son problemas políticos sino humanos y eternamente post-revolucionarios." Pero todavía se queda corto al hablar de escepticismo y conceder a los problemas de Kafka algún sentido en el plano en que la humanidad política actúa y habla.

La hostilidad comunista no sólo era de esperar sino que se halla ligada de forma esencial a la comprensión de Kafka.

Iré aún más lejos. La actitud de Kafka ante la autoridad del padre sólo tiene sentido en cuanto se deriva de la autoridad general que procede de la actividad eficaz. Aparentemente la actividad eficaz, elevada al rigor de un sistema basado en la razón,

que es el comunismo, es la solución para todas los problemas, pero en cambio no puede ni condenar por completo, ni tolerar en la práctica la actitud propiamente autónoma, soberana, en la cual el momento presente se desliga de todos los que vendrán después. Esta dificultad es grande para un partido que sólo respeta la razón, que no percibe en los valores irracionales - en los que nace la vida como lujo, lo inútil y el infantilismo -, más que el interés particular que en ellos se oculta. La única aptitud soberana admitida en el marco del comunismo es la del niño, pero ésta es su forma menor. Se les concede a los niños, que no pueden elevarse a la seriedad del adulto. El adulto que concede un sentido mayor a lo infantil, que ejerce la literatura con el sentimiento de tocar el valor supremo, no tiene sitio en la sociedad comunista. En un mundo donde es desterrada la individualidad burguesa, no puede ser defendido el humor inexplicable, pueril, del adulto Kafka. El comunismo es, en su principio, la negación consumada, lo contrario de la significación de Kafka.

PERO EL MISMO KAFKA ESTÁ DE ACUERDO

No hay nada que él hubiera podido afirmar, en nombre de lo cual habría podido hablar: lo que es, que no es nada, sólo existe en la medida en que la actividad eficaz lo condena, es sólo el rechazo de la actividad eficaz. Por eso se inclina profundamente ante una autoridad que le niega, aunque su manera de inclinarse sea más violenta que una afirmación proclamada; se inclina amando, muriendo y oponiendo el silencio del amor y de la muerte a lo que no podría hacerle ceder, porque esa nada que a pesar del amor y la muerte no podría ceder, es soberanamente lo que él, Kafka, es .

GENET

GENET Y EL ESTUDIO DE SARTRE SOBRE ÉL

"Un niño expósito da pruebas, desde su más tierna infancia, de malos instintos, roba a los pobres campesinos que le habían adoptado. Reprendido, persevera, se evade del reformatorio donde había sido preciso internarle, roba y saquea cada vez más y, además, se prostituye. Vive en la miseria, de mendicidad, de hurtos, acostándose con todo el mundo y traicionando a todos, pero nada puede disminuir su celo: es el momento que elige para entregarse deliberadamente al mal; decide que hará siempre lo más malo en cualquier circunstancia y, como se había dado cuenta de que la mayor fechoría no era hacer el mal, sino manifestar el mal, escri-

be en prisión obras que hacen la apología del mal y caen bajo el peso de la ley. Precisamente a causa de esto va a salir de la abyección, de la miseria, de la prisión. Se imprimen sus libros, se los lee, un director de escena condecorado con la Legión de honor monta en su teatro una de sus piezas que excita al crimen. El presidente de la República le indulta la pena que debía purgar por sus últimos delitos, justamente porque se vanagloriaba en sus libros de haberlos cometido; y cuando se le presenta a una de sus últimas víctimas, ésta le dice: «Muy honrada, caballero. Continúe Ud.»".

Sartre prosigue: "Pensaréis que esta historia es inverosímil y sin embargo, esto es, lo que le ocurrió a Genet."

No existe nada más adecuado para sorprender que la persona y la obra del autor del Diario del ladrón (Jour du voleur). Sartre le ha dedicado un trabajo muy extenso y diré de él que, sin duda, pocos hay que tengan tanto interés. Todo concurre para convertir a este libro en un monumento: en primer lugar su extensión y la desbordante inteligencia que su autor demuestra en él, la novedad y el interés sorprendentes del asunto, pero también la agresividad que ahoga y el movimiento precipitado que la

insistente reiteración acentúa y que hace, a veces, pe-nesa la seguridad de sus aseveraciones. Al final, el libro deja un sentimiento de desastre confuso y de universal engaño, pero saca a la luz la situación del hombre actual, que todo lo rechaza, rebelde, fuera de sí.

Sartre, seguro de un dominio intelectual cuyo ejercicio, en un tiempo de descomposición y espera, tiene poco sentido, incluso ante sus ojos, al darnos Saint-Genet, acaba de escribir por fin el libro que le expresa. Sus defectos jamás han sido tan acusados: jamás analizó su propio pensamiento en forma tan dilatada, jamás se mostró más voluntariamente cerrado a esos arrebatos discretos, que la suerte depara, que atraviesan la vida y la iluminan furtivamente: la decisión adoptada de pintar el horror con complacencia revela este ánimo. La machaconería es, en parte, efecto de una trayectoria que aleja de las vías trazadas. Por otra parte imagino injustificada la rigidez que inhibe los momentos de ingenua felicidad, pero el que limita la ingenuidad se halla en el extremo opuesto de la vigilia. En ese sentido, aunque a veces me sorprenda, incluso riendo, no me niego al contagio de exigencias amargas, que alejan el espí-

ritu de la tentación de reposo. Finalmente, en realidad en los desarrollos de Saint-Genet yo no admito nada tanto como esa rabia de "nulidad", do negación de los valores más atrayentes, negación a la que, la pintura renovada sin cesar de la abyección, confiere una especie de realización plena. Incluso viniendo de un Jean Genet, cuando habla del placer que encontró en ello, el relato de todas esas aberraciones nos confunde pero ¿viniendo de un filósofo?... Se trata, me parece - y al menos en parte es verdad- de volver la espalda a lo posible y abrirse a lo imposible sin placer.

Yo no sólo considero este interminable estudio como uno de los libros más ricos de esta época sino que además me parece la obra maestra de Sartre, que no ha escrito nada tan poco calificable, nada que escape con tanta fuerza al conjunto ordinario del pensamiento. Los libros monstruosos de Jean Genet fueron un punto de partida favorable: le permitieron utilizar plenamente un valor de choque y una turbulencia cuyo final le está medido. A través del objeto de su estudio ha sabido destacar lo más vivo. Esto debe ser dicho porque Saint-Genet no se nos presenta ni mucho menos como la obra importante de un filósofo. Sartre ha hablado del libro

de tal modo que nosotros podríamos equivocarnos con perfecto derecho. "Genet - nos dice a- ha permitido publicar sus obras completas, a plena luz, con un prefacio biográfico y crítico como se ha hecho con Pascal y Voltaire en la colección de Grands Ecrivains Francais"... Dejo de lado la intención de Sartre de situar en las alturas a un escritor que a pesar de ser singular, muy dotado sin duda, y humanamente angustioso, se halla lejos de ser, a los ojos de todos, igual a los más grandes: Genet es quizá víctima de un entusiasmo exagerado; despojado del halo en que se envuelve cl snobismo literario, Genet, sólo, es más digno de interés. No insistiré sobre esto. Pero sería de todos modos injustificado considerar el voluminoso estudio de Sartre como un simple prólogo. Aún suponiendo que no haya querido tener más alcance, este trabajo literario no por eso deja de ser la investigación más libre, la más aventurada que un filósofo haya dedicado al problema del Mal.

LA DEDICACIÓN SIN RESERVAS AL MAL

Esto proviene en primer lugar (pero no sólo) de la experiencia de Jean Genet, que es su base. Jean Genet se ha propuesto la búsqueda del Mal como oros la del Bien. Esta es una experiencia cuyo absurdo es sensible a primera vista. Sartre lo ha resaltado perfectamente; buscamos el Mal en la medida en que lo tomamos por el Bien. Fatalmente una búsqueda de este tipo o es decepcionante o se vuelve farsa. Pero porque esté destinada al fracaso no deja de tener interés.

Es en primer lugar la forma de rebeldía de aquel al que la sociedad excluyó. Abandonado por su madre, educado por la Asistencia Pública, Jean Genet encontró aún menos facilidad para integrarse en la comunidad moral, por el hecho de que tenía el don de la inteligencia. Robó, y la prisión - y antes el correccional- le tocaron en suerte. Pero los excluidos de una sociedad justiciera, si no tienen "los medios para trastocar el orden existente... no conciben otros" y no admiran nada tanto como "los valores, la cultura y las costumbres de las castas privilegiadas...: simplemente en lugar de llevar su marca de

infamia con vergüenza alardean de ella con orgullo". "Sucio negro, dice un poeta negro ¡Pues, sí!, soy un sucio negro y prefiero mi negritud a la blancura de vuestra piel" y Sartre considera esta primera reacción el estado ético de la revuelta: "se limita a la dignidad". Pero la dignidad de que se trata es lo opuesto a la dignidad común, la dignidad de Jean Genet es la "reivindicación del Mal". Por tanto no podría decir, con la colérica simplicidad do Sartre, "nuestra abyecta sociedad". Para él, la sociedad no es abyecta. Se la puede calificar de tal si se antepone un desprecio justificable al afán de precisión; del hombre más cuidadoso, puedo decir siempre: "es un saco lleno de excrementos", y, si no fuera impotente, la sociedad rechazarla lo que a sus ojos es abyecto. Para Genet no es la sociedad la que es abyecta, sino él mismo: definiría justamente la abyección por la que él es, por lo que es pasivamente - si no orgullosamente -. Además la abyección de que está cargada la sociedad es poca cosa, ya que es el resultado de hombres superficialmente corrompidos, cuyas acciones tienen siempre un "contenido positivo". Si esos hombres hubieran podido lograr los mismos fines por medios honestos los hubieran preferido: Genet quiere la abyección aún en el caso

de que no aporte más que sufrimientos, la quiere por si misma, allá de las comodidades en que ella encuentra, la quiere por una propensión vertiginosa a la abyección, y se pierde en ella tanto como el místico se pierde en Dios durante su éxtasis.

LA SOBERANÍA Y LA SANTIDAD DEL MAL

La comparación puede parecer inesperada, peco se impone hasta tal punto que Sartre al citar una frase de Jean Genet exclama: "¿No parecen las lamentaciones de un místico en los momentos de sequedad?" Esto responde a la aspiración fundamental de Genet a la santidad, palabra de la que él mismo dice, mezclando a su amor por lo sagrado su amor por el escándalo, que es "la más hermosa palabra de la lengua francesa". Esto aclara el título que Sartre da a su libro: Saint-Genet. La elección del Mal supremo se une en efecto a la del Bien supremo, ya que ambos se encuentran ligados entre sí por el rigor que cada uno de los dos pretende. Pero no podemos equivocarnos ante el enunciado de este rigor: nunca la dignidad o la santidad de

Jean Genet tuvieron otro sentido: la abyección es su única vía. Es la santidad de un bufón, maquillado, como una mujer, encartado de ser un objeto de burla. Genet se representa a sí mismo como un miserable, que lleva peluca y se prostituye, rodeado de comparsas que se le parecen y engalanado con una diadema de baronesa de perlas falsas. Cuando la diadema se le cae, las perlas se desparraman, y entonces saca de su boca una dentadura postiza, se la coloca en la cabeza y exclama con los labios hundidos: "¡Bien, señoras! ¡A pesar de todo seré reina!" Y es que la pretensión a una horrible santidad se une al gusto por una soberanía ridícula. Esta voluntad exasperada del Mal se demuestra al revelar la profunda significación de lo sagrado, que nunca es tan grande como en el derrocamiento. Hay un vértigo y una ascesis en este horror que el mismo Genet intentó explicar: "Culafroy y Divine, de gustos delicados, estarán siempre obligados a amar lo que aborrecen y esto constituye algo de su santidad, porque supone renuncia'". La preocupación por la soberanía, por ser soberano, amar lo que es soberano, tocarlo e impregnarse de ello hechiza a Genet.

Soberanía elemental que tiene aspectos variados y engañosos. Sartre da su lado grandioso, en sentido

opuesto al pudor de Genet, que a pesar de no ser más que el anverso del pudor es, sin embargo, el pudor mismo. "La experiencia del Mal, dice Sartre, en un cogito principesco que descubre a la conciencia su singularidad frente al Ser. Yo quiero ser un monstruo, un huracán, todo lo que es humano me es ajeno, transgredo todas las leyes que los hombres han establecido, pisoteo todos los valores, nada de lo que existe puede definirse o limitarme; sin embargo, existo, seré el soplo helado que reducirá a la nada cualquier vida"'. ¿Que esto suena hueco?

¡Sin duda!, Pero no puede separarse del sabor más fuerte y más sucio que le da Genet: "Tenía dieciséis años... en mi corazón no conservaba ningún lugar en donde pudiera alojarse el sentido de mi inocencia. Me reconozco como el cobarde, el traidor, el ladrón, el marica que los demás veían en mí... Y renta el estupor de saberme compuesto de inmundicias. Me hice abyecto". Sartre ha captado perfectamente y ha comprendido el carácter regio, soberano, inherente a la persona de Jean Genet. "Si compara con tanta frecuencia la prisión con un palacio - dice Sartre- es porque se ve como un monarca pensativo y temido, separado de sus súbditos, como tantos soberanos arcaicos, por murallas in-

franqueables, por tabús, por la ambivalencia de lo sagrado". La imprecisión, la negligencia y la ironía de esta comparación responden a la indiferencia de Sartre con respecto al problema de la soberanía. Pero Genet, que se vincula a la negación de cualquier valor, no está menos ligado al hechizo del valor supremo, de lo que es santo, soberano y divino. En el sentido simple de la palabra, quizá no sea sincero - sincero, no lo es jamás, jamás llega a serlo- pero está obsesionado cuando dice que el coche celular está revestido de un "encanto de desgracia altanera", cuando lo considera "un vagón, cargado de grandeza, huyendo lentamente, transportándome, entre las filas de un pueblo doblado respetuosamente". La fatalidad de la ironía- ironía que se impone a Genet: él en realidad no la ha querido_ no podría impedir ver en este párrafo el lazo trágico que existe entre el castigo y la soberanía: Genet no puede ser soberano más que en el Mal, la soberanía misma es quizá el Mal, y el Mal nunca es con más certeza el Mal que cuando es castigado. Pero el robo tiene poco prestigio comparado con el crimen, la prisión, con el patíbulo. La verdadera realeza del crimen es la del asesino ejecutado. La imaginación de Genet se esfuerza por magnificarla de una forma

que podría parecer arbitraria: pero cuando en la prisión desafía el castigo del calabozo y exclama: "vivo a caballo... entro en la vida de las demás como un grande de España en la Catedral de Sevilla", su bravuconada ¿es acaso frágil y cargada de sentido? Su tristeza, cuando la muerte está en juego por todas partes, cuando el criminal la ha impuesto y espera recibirla, presta a la soberanía por él imaginada, una plenitud; es un engaño más sin duda, pero más allá de ese algo dado sin encanto y sin felicidad ¿no es acaso el mundo del hambre, todo él, efecto de una imaginación, de una ficción? Efecto muchas veces maravilloso, pero muchas otras angustioso. Socialmente, la magnificiencia de Harcamone en su celda, más sutil, impone menos que la de Luis XVI en Versalles, pero en realidad ambas se basan en lo mismo. La floritura verbal, de que

Genet prescinde muy raramente, se ve velada a pesar de todo por la gravedad cuando evoca a Harcamone, en la sombra del calabozo, "semejante a un Dalai-Lama invisible". ¿Quién evitaría el malestar que produce esta pequeña frase, alegoría de la muerte del criminal: "Se le engalanó de negro más que a una capital cuyo rey acaba de ser asesinado"

Esta obsesión por la dignidad regia es un Leitmotiv en toda la obra de Genet, lo mismo que el de la santidad. Multiplicaré Los ejemplos: Al referirse a un individuo internado en el correccional de Mettray, Genet escribe: "Con sólo decir una palabra se despojaba de su condición de internado y se vestía con magníficos oropeles. Eta un rey". Habla en otro lugar de "tíos que pitan sobre la cabeza de quien podría llevar corona real a modo de aureola". De Mignon "pies pequeños" que vende a sus amigos, escribe": "las gentes con que se cruza... sin conocerle... conocen una especie de soberanía discontinua y momentánea a ese desconocido, que al final de sus días a base de esos fragmentos aislados de soberanía habrá recorrido toda su vida como un soberano". Stillitano, al que, un día en que un piojo se le metía por el cuello, le decía otro: "estoy viendo uno hermosísimo que te trepa", también es rey, es un "monarca barriobajero". Métayer, internado también en Mettray, destacaba entre todos porque "era real a causa de la idea soberana que se hacía de su persona -. Métayer, de dieciocho años de edad, feo, cubierto de pústulas rojizas, decía "a los más atentos y sobre todo a mí, que él era descendiente de los reyes de Francia..." "Nadie, añade

Genet, ha estudiado la idea de la realeza entre los niños. Os diré sin embargo que no existe un chaval que haya puesto sus ojos en la Historia de Francia de Lavisse o de Bayet, o sobre cualquier otra, y no se haya creído delfín o algún príncipe de sangre. Sobre todo la leyenda de Luis XVI, evadido de una prisión, dio pie a ensoñaciones. Métayer debió pasar por ello". Pero la histeria de Métayer tendría poco que ver con la realeza de los cristianos, si no hubiera sido acusado, quizá erróneamente, de delatar una evasión. "Una acusación de ese género, tanto si era verdadera como si ora falsa, escribe, era terrible. Se castigaba cruelmente a los sospechosos. Se ejecutaba. El príncipe real fue ejecutado. Treinta muchachos más encarnizados contra él que las - trico teuses - contra su antepasado le rodeaban aullando... En uno de esos huecos de silencio que a menudo se forman en los tornados, le oímos murmurar: También se hizo esto con Cristo. No lloró, sino que quedó revestido en aquel trono de una tan repentina majestad, que debió de oír la voz del mismo Dios que le decía: <Tú serás rey, pero la corona que ceñirá tu cabeza será de hierro al rojo. » Yo le vi". Le amé." La pasión afectada, pero sincera, de Genet une bajo la misma luz y el mismo engaño,

a esa realeza de comedia (o de tragedia) con la de la reina Divino, coronada por una dentadura postiza. El misticismo extraviado de Genet adorna con esta dignidad siniestra y soberana hasta a la misma policía: "organización demoníaca, tan repugnante como los ritos fúnebres, los ornamentos funerarios, tan prestigiosa como la gloria real"-

EL DESLIZAMIENTO HACIA LA TRADICIÓN Y EL MAL SÓRDIDO

La clave de estas actividades arcaicas (son arcaicas, pero sólo en la medida en que el pasado, muerto en apariencia, está aún más vivo que la apariencia actual) la encontramos en esta parte, la más retorcida, del Journal du voleur, en donde el autor nos cuenta una relación amorosa que tuvo con un inspector de policía. ("Un día, dice", me pidió que le denunciara compañeros. Al aceptar realizarlo, sabía que hacía más profundo mi amor por él, pero no os corresponde saber más respecto a este asunto." Sobre este punto Sartre no ha querido dejar ninguna duda: Genet ama la traición, ve en la traición lo mejor y lo peor de sí mismo.) Una conversación de

Genet con Bernardini, su amante, aclara el fondo del problema. "Bernard - dice, conocía mi vida, que nunca me reprochó. Una vez sin embargo, intentó justificarse por ser poli, y me habló de moral. Como yo consideraba un acto sólo desde el punto de vista de la estética no podía entenderle. La buena voluntad de los moralistas se rompe contra lo que llaman mi mala fe (en este momento Genet alude quizá a conversaciones que tuvo con Sartre, su amigo) Si ellos pueden probarme que un acto es detestable por el mal que hace, sólo yo - por el canto que despierta en mí -, puedo decidir de su belleza o su elegancia; sólo yo puedo rechazarlo o aceptarlo. No se me llevará ya por el camino recto. Quizá lo más que se podría lograr es emprender mi reeducación artística, con el riesgo no obstante para el educador de dejarse convencer y ganar para mi causa, si entre dos personalidades la belleza queda demostrada por la que es soberana".

Genet no vacila en punto a cual sea la autoridad ante la que debe inclinarse. Se sabe a sí mismo soberano. Esta soberanía de la que goza no podría ser buscada (no puede proceder del esfuerzo) sino que lo mismo que la gracia es velada. Genet la reconoce por el canto que provoca en él. La belleza que pro-

voca un canto es la infracción de la ley, la infracción de la prohibición, que es también la esencia de la soberanía. La soberanía es el poder de elevarse, en la indiferencia ante la muerte, por encima de las leyes que aseguran el mantenimiento de la vida. Sólo se diferencia de la santidad en apariencia, ya que el santo es aquel a quien atrae la muerte mientras que el rey la atrae sobre su cabeza. Además nunca debemos olvidar que el sentido de la palabra "santo" es "sagrado" y que sagrado designa lo prohibido, lo que es violento, lo que es peligroso y cuyo solo contacto anuncia la destrucción: es el Mal. Genet no ignora que la suya es una representación inversa de la santidad, puro sabe que es más verdadera que la otra: es el dominio en donde los contrarios se abisman y se conjugan. Estos abismas, estas conjugaciones, son las únicas que nos dan su verdad. La santidad de Genet es la más profunda, la que introduce el Mal, lo "sagrado", lo prohibido sobre la tierra. Una exigencia suprema que lo domina, le deja a merced de todo lo que revela una fuerza divina por encima de las leyes. En cierto modo en estado de gracia, penetra así en los caminos penosos a donde le conducen "su corazón y la santidad". "Los caminos de la santidad, dice, son estrechos, es decir, que

es imposible evitarlos y, cuando, por desgracia, uno se ha introducido en ellos es también imposible dar la vuelta y volver atrás. ¡Se es santo por la fuerza de las cosas que es la fuerza de Dios!. La "moral" de Genet proviene del sentimiento de fulguración, de contacto sagrado, que le concede el Mal. Vive en el maleficio, en la fascinación de la ruina que ocasiona; nada compensaría a sus ojos esta soberanía o esta santidad que irradia de los demás o de él mismo. El principio de la moral clásica va vinculado a la duración del ser. El de la soberanía (o la santidad) al ser cuya belleza procede de la indiferencia ante la duración, e incluso de la atracción por la muerte.

No es fácil encontrar un fallo a esta posición paradójica.

Ama la muerte, ama el castigo y la ruina... Ama a esos golfos soberanos a los que se entrega gozando con su cobardía. "El rostro de Armand era falso, desagradable, brutal... Era un bruto... Reía poco y siempre sin franqueza... En sí mismo, en sus órganos que yo imaginaba elementales, pera de tejidas sólidos y de colores matizados muy hermosos, creo que elaboraba su deseo de imponer, de aplicar, de hacer evidentes, la hipocresía, la tontería, la maldad, la crueldad, el servilismo y a partir de ello obtener el

más obsceno triunfo sobre toda su persona." Esta figura detestable fascinó quizá a Genet más que ninguna otra. "Armand poco a poco pasaba a ser, dice, el Todopoderoso en materia de moral." Robert le dice a Genet que se prostituía con viejos y les robaba: "¿A eso le llamas trabajo?... Atacas a viejos que si se tienen de pie es gracias a que llevan cuello duro y bastón." Pero la réplica de Armand debía provocar "una de las revoluciones más audaces en la moral". "¿Qué te crees?, Dice Armand. Cuando- es útil, yo, me oyes, no ataco viejos sito viejas. No a les hombres sino a las mujeres. Y además dijo las más débiles. Necesito la pasta. Un buen trabajo, es el que sale bien. Cuando comprendas que no estamos trabajando en caballería, habrás comprendido muchas cosas"". A Genet, con el apoyo de Armand, "el código de honor que tienen los truanes... le parece risible". Cierto día, esa "voluntad separada de la moral por la actitud y la reflexión", la aplicará en su forma de "considerar a la policía": se hundirá en la santidad y en la soberanía, no existirá ya abyección, llegando incluso a la traición, que no le proporciona, en - una emoción vertiginosa, una majestad angustiosa.

Hay pues un malentendido: a su modo Armand es completamente soberano: demuestra mediante la belleza el valor de su actitud. Pero la belleza de Armand reside en el desprecio a la belleza, en la preferencia por lo útil, su soberanía es un servilismo profundo: una rigurosa sumisión al interés. Esto va en primer lugar en contra do la divinidad menos paradójica de Harcamone, cuyos crímenes, en ninguna medida, tienen como móvil el interés (el segundo incluso, cuando da muerte a un guardia de la prisión, no tiene más sentido aparente que el vértigo del castigo). Pero la actitud de Armand tiene una virtud que no poseen los crímenes de Harcamone y es que es imperdonable: nada justifica su ignominia. El mismo Armand negaría el menor valor a sus actos, a no ser el motivo más rastrero, el dinero: por eso Genet confiere a su persona en valor incomparable y la soberanía auténtica. Todo esto supone dos personajes - al menos dos puntos de vista opuestos. Genet exige el Mal profundo, radicalmente opuesto al Bien, ese Mal perfecta que es la belleza perfecta: Harcamone está destinado a decepcionarle realtivamente; Armand al final resulta aún más ajeno a los sentimientos humanos, es más sórdido y más hermoso. Armand es sólo un calculador preciso, no

es un cobarde pero recurre a la cobardía porque da resultado. ¿Podría ser que la cobardía de Armand fuera en realidad una estética disimulada? ¿Tendrá por la cobardía una preferencia desinteresada? En ese caso estaría en falta ante sí mismo. Sólo Genet, que le contempla, puede considerar su cobardía desde el punto de vista de la estética. Genet se extasía ante él como ante una abra de arte admirable: pero cesaría en cambio de admirarle desde el momento en que percibiera que él tenía la conciencia de ser una obra de arte. Armand ha ganado la admiración de Genet por haber apartado de sí toda posibilidad de admiración: incluso Genet perdería prestigio ante él si le confesara su esteticismo.

EL PUNTO MUERTO DE UNA TRANSGRESIÓN ILIMITADA

Sartre ha destacado el hecho de que Genet, al buscar obstinadamente el Mal, se encierra en un callejón sin salida. En este callejón parece que ha encontrado, en esa especie de fascinación por Armand, la posición menos sostenible; pero, es evidente, de todos modos, que él deseaba lo imposible.

Una cierta miseria resulta para Genet de la soberanía mayor que aparentemente el menos soberano de sus amantes tuvo ante sus ojos: cosa que Sartre ha presentado con exactitud: "El malvado debe querer el Mal por el Mal y.. en su horror ante el Mal debe descubrir la atracción del pecado" (esta es la noción de Mal radical que, según Sartre han fabricado las "gentes bien"). Pero si el malvado "no siente horror ante el Mal, si lo realiza por pasión, entonces..., el Mal se convierte en un Bien. Por eso el que ama la sangre y la violación, como el asesino de Hanovre, es un loco criminal, pero no es un auténtico malvado"'. Yo personalmente dudo de que la sangre hubiera tenido para ese hombre el mismo sabor si no hubiera tenido precisamente el sabor del crimen, que prohibe la ley primera, que enfrenta a la humanidad que observa leyes con el animal que ignora toda ley. Admito que para Genet, sus fechorías se hayan afirmado libremente "contra su sensibilidad", sólo por la atracción del Pecado. Sobre este punto y sobre otros no es fácil dictaminar; pero Sartre sí lo hace. Genet ha experimentado ese vértigo, familiar y elemental, ante lo prohibido, que al pensamiento moderno, a decir verdad, no se le alcanza: por eso tuvo que "sacar sus razones para (hacer el mal) del

horror que la (mala acción) le (inspiraba) y de su amor originario al Bien". Esto no tiene en realidad el sentido absurdo que Sartre le presta: no hay por qué quedarse en esta representación abstracta. Puedo partir de una realidad habitual: la prohibición de la desnudez, que ordena en nuestros días la vida social. Incluso cuando uno de nosotros no presta atención a esta decencia, que para la mayoría representa el Bien, el desnudarse de la compañera excita en él impulso sexual: desde ese momento, el Bien que es la razón que él tiene para hacer el Mal: una primera violación de la regla le incita por un efecto de contagio a viciar, aún más, la regia. Esta prohibición a la que obedecemos - al menos pasivamente- sólo opone un ligero obstáculo a una voluntad de Mal menor, que es el desnudar a un hombre o a una mujer: desde ese momento el Bien que es la decencia os justamente (esto es lo que el autor de El Ser y la Vado considera absurdo) la razón misma que tenemos para hacer el Mal. Este ejemplo no puede ser considerado como una excepción e incluso, por el contrario, me parece que en general la cuestión del Bien y del Mal se debate sobre este tema fundamental, tema que - para volver a utilizar el nombre que Sade le dio- llamaremos el de la irregularidad.

Sade se dio cuenta de que la irregularidad era el fundamento da la excitación sexual, La ley (la regla) es buena, es el Bien mismo (el Bien, el medio mediante el cual debe asegurarse la duración), pero un valor, cl Mal, se deriva de la posibilidad de quebrantar la regla. La infracción espanta come la muerte; sin embargo, atrae como si el ser sólo se atuviera a la perduración por debilidad, como si por el contrario la exuberancia apelara al desprecio de la muerte exigido desde el momento en que se rompe la regla. Principios estos que están ligados a la vida humana y son el fundamento del Mal, del heroísmo y de la santidad. Pero el pensamiento de Sartre los desconoce". Por una razón distinta estos principios caen ante la desmesura de Genet. Suponen en efecto una medida (una hipocresía) que Genet rechaza. La atracción de la irregularidad mantiene la de la regla. Pero, en la medida en que Armand le seduce, Genet se priva de una y otra: sólo queda el interés. La argumentación de Sartre vuelve a tener un sentido ante esta avidez de crimen. La voluntad de Genet no es ya la voluntad furtiva del primer llegado (del primer "pecador" llegado) que una mínima irregularidad clama: exige una negación generalizada de las prohibiciones, una búsqueda del Mal

continuada, sin limitaciones. Hasta el momento en que, una vez destruidas todas las barreras, llegamos a la total decadencia. Genet desde ese instante se encuentra en la inextricable dificultad que Sartre ha percibido perfectamente: le falta cualquier motivo para actuar. La atracción del pecado es el sentido de su frenesí, pero ¿y cuando niega la legitimidad de la prohibición, cuando falta el pecado? Si falta, "el Malvado traiciona al Mal" y "el Mal traiciona al Malvado". El deseo de una nada, que no quisiera admitir límite alguno, queda reducido a la vana agitación. Lo que es vil es glorificado, pero decidirse por el Mal resulta inútil: lo que quería ser el Mal no es más que una especie de Bien, y como su atracción provenía de su poder de destruir, ya no es nada cuando la destrucción se ha realizado. La maldad quería "transformar la mayor cantidad posible de ser en Nada. Pero como su acto es realización se encuentra al mismo tiempo con que la Nada se metamorfosea en Ser y la soberanía del malvado se vuelve esclavitud". En otras palabras, el Mal se ha convertido en un deber y esto era precisamente el Bien. Comienza entonces un debilitamiento ilimitado; llegará desde el crimen desinteresado al cálculo más rastrero, hasta alcanzar el cinismo abierto de la

traición. Ninguna prohibición le proporciona entonces el sentimiento de lo prohibido y, en la insensibilidad de los nervios que le asalta, termina por hundirse. No le quedaría nada si no mintiera, si un artificio literario no le permitiera hacer valer ante otros ojos aquello, cuyo engaño, él ya ha reconocido. Ante el horror de estar desengañado, acude a este último recurso: engañar a los demás, para, si fuera posible, engañarse a sí mismo por un instante.

LA COMUNICACIÓN IMPOSIBLE

El propio Sartre ha hecho ver una extrema dificultad en la base de la obra de Genet. Genet, que escribe, no puede ni tiene intención de comunicarse con sus lectores. La elaboración de su obra posee el sentido de una negación de los que la leen. Sartre se ha dado cuenta de ello sin sacar la conclusión: que en estas condiciones esta obra no era del todo una obra, sino un sucedáneo, a medio camino de esa comunicación mayor que pretende la literatura. La literatura es comunicación. Parte de un autor soberano y más allá de las servidumbres de un lector aislado se dirige a la humanidad soberana. Si es así,

el autor se niega a sí mismo, niega su particularidad en provecho de la obra, niega al mismo tiempo la particularidad de los lectores en provecho de la lectura. La creación literaria - que es tal en la medida en que participa de la poesía- es esa operación soberana que deja subsistir como un instante solidificado - o como una sucesión de instantes- la comunicación, que se desprenda, de la obra, pero al mismo tiempo de la lectura. Sartre lo sabe (aunque no sé por qué, parece asociar sólo con Mallarmé, que lo expresó claramente, la universal primacía de la comunicación sobre los seres que comunican): "En Mallarme, dice Sartre, lector y autor se anulan al mismo tiempo, se apagan recíprocamente para que al final sólo existía el Verbo". Yo no diría: "En Mallarmé"; yo diría "siempre que la literatura se manifiesta". Como quiera que sea, incluso cuando de la operación resulte un absurdo aparente, el autor está allí para suprimirse en su obra, y se dirige el lector que lee para suprimirse a su vez (sí se quiere: para alcanzar la soberanía mediante esta supresión de su ser aislado). Sartre bastante arbitrariamente habla de una forma de comunicación sagrada, o poética, en la cual asistentes o lectores "se sienten transformados en cosa". Si se produce comunicación, en el mismo

instante, la persona a que se dirige la operación, en parte, se transforma ella misma en comunicación (el cambio no es ni total, ni duradero, pero por lo menos, tiene lugar ya que sino, no hay comunicación); de todas formas la comunicación es lo contrario de la casa, que se define porque es posible aislarla. Pero de hecho no se produce comunicación entre Genet y sus lectores a través de su obra y a pesar de ello Sartre asegura que esta obra es válida: compara la operación a la que la obra se debe con la sacralización y luego con la creación poética. Genet, según Sartre, se habría hecho "consagrar por el lector". "A decir verdad, añade en seguida, el lector no tiene conciencia de esta consagración". Y esto le lleva a decir que "el poeta... exige ser reconocido por un público que él no reconoce." Pero no es una interpretación admisible: yo llego a decir con firmeza que la operación sacral o la poesía, o es comunicación o no es nada. La obra de Genet, aunque puedan decirse de ella muchas cosas que muestren su sentido, no es inmediatamente ni sacral ni poética porque el autor la sustrae a la comunicación.

La idea de comunicación es difícil de aprehender en todo lo que implica. Me esforzaré más adelante por hacer sensible una riqueza de la que

generalmente no se tiene conciencia, pero quiero insistir desde el principio en el hecho de que la idea de comunicación, que implica la dualidad, o mejor aún la pluralidad, de aquellos que se comunican, exige, en los límites de una comunicación dada, la igualdad. Pero Genet no sólo no tiene intención de comunicarse cuando escribe, sino que además, en la medida en que sea cual sea su intención, se estableciera una caricatura o un sucedáneo de comunicación, el autor niega a sus lectores esa semejanza fundamental que la fuerza de su obra corría el riesgo de revelar. "Su público, escribe Sartre" se rebaja ante él, al aceptar reconocer una libertad de la que sabe perfectamente que ella, en cambio, no reconoce la suya". El propio Genet se coloca, si no por encima, si al menos al margen de aquellos que están llamados a leerle. Se adelanta a todo posible desprecio (que sin embargo se da en muy pocos de sus lectores): "Yo reconozco, dice, a los ladrones, a los traidores, a los asesinos, a los bribones - una profunda belleza- que a vosotros os niego". Genet desconoce cualquier regla de honestidad: no ha tenido el propósito de burlarse de su lector, pero de hecho se burla. Esto no me ofusca, pero entreveo la incierta extensión donde se deshacen los mejores

arrebatos de Genet. En parte el error de Sartre es tomarle al pie de la letra. En realidad sólo en raros casos podemos basarnos - en el caso de los temas punzantes- en lo que él nos dice. Incluso entonces debemos recordar la indiferencia con que habla al azar, dispuesto a engañarnos. Llegamos así a ese "dejad cualquier regla de honestidad", término al que dada no pudo llegar, porque la honestidad de dador quería que jamás nada tornara un sentido, que en seguida una proposición, pareciendo coherente, perdiera su apariencia engañosa. Genet nos habla una vez de un adolescente... "bastante honesto como para recordar que Mettray era un paraíso". No podencos negar un carácter patético al uso que hace aquí de la palabra honesto: el correccional da Mettray era un infierno, ya que a la dureza de la dirección se sumaban las violencias de los internados entre sí. El mismo Genet tuvo la "honestidad" de reivindicar esas cárceles para muchachos como el lugar en que encontró el placer infernal que las convirtió para él en un paraíso. Pero el correccional de Mettray no era muy diferente de la central de Fontevrault (donde precisamente volvió a encontrar Genet al "adolescente" de Mettray): poco más o menos la población de las dos cárceles era la misma.

Pero Genet, que en varias ocasiones exaltó las prisiones y a los que las frecuentan, terminó por escribir: "Desvestida de sus ornamentos sagrados, veo la prisión al desnudo y su desnudez es cruel. Los detenidos no son más que pobres gentes con los dientes carcomidos por el escorbuto, doblados por la enfermedad, escupiendo, arrojando esputos, tosiendo. Van del dormitorio común al taller con grandes zuecos pesados y sonoros, se arrastran sobre pantuflas de paño, agujereadas y rígidas por una costra que el polvo ha formado con el sudor. Apestan. Son cobardes frente a los guardianes, tan cobardes corno ellos. No son ya más que la ultrajante caricatura de los bellos criminales que yo veía en ellos cuando tenía veinte años, y nunca llegaré a mostrar suficientemente, lo que han llegado a ser, las taras, las fealdades, para vengarme del mal que me han hecho, del hastío que me han ocasionado con su inigualable estupidez". La cuestión no está en saber si el testimonio de Genet es verídico, sino si ha hecho realmente obra literaria, en el sentido en que la literatura es poesía, en que profundamente, no formalmente, es sagrada. Con este fin debo insistir en la intención informe del autor que nunca es movido más que por un impulso incierto, o al menos por un

impulso primero disociado, tumultuoso, pero, en el fondo, indiferente, que no puede alcanzar la intensidad de la pasión que impone, en el instante la plenitud de la honestidad.

El mismo Genet no duda de su debilidad. Hacer obra literaria no puede ser, al menos así lo creo yo, más que una operación soberana: esto es cierto en el sentido de que la obra exige que el autor transcienda la persona pobre que es, que no está al nivel de esos momentos soberanos; el autor, dicho de otra macera, debe buscar por y en su obra lo que, negando sus propios límites, sus debilidades, no participa de su profunda servidumbre. Entonces puede negar, por una reciprocidad inatacable a esos lectores, sin cuyo pensamiento su obra ni siquiera habría podido existir, puede negarles en la medida en que se ha regado a sí mismo. Esto significa que ante la idea de esos seres indecisos que él conoce, cargados de servilismo, puede llegar a desesperar de la obra que escribe, pero siempre, esos seres reales le remiten, más allá de sí mismos, a la humanidad que jamás se cansa de ser humana, que jamás se subordina hasta el límite y que estará siempre por encima de esos medios cuyo fin ella es. Hacer obra literaria es dar la espalda al servilismo, lo mismo que a toda disminu-

ción concebible, es hablar el lenguaje soberano que, proviniendo de la parte soberana del hombre se dirige a la humanidad soberana. Oscuramente (a veces incluso en forma oblicua, cargada de pretensiones), el aficionado a la literatura posee el sentido de esta verdad. El propio Genet lo tiene, y precisas: "La idea de una obra literaria me haría encogerme de hombros." La actitud de Genet se sitúa en las antípodas de una representación ingenua de la literatura, que puede ser considerada pedante pero que, a pesar de su carácter inaccesible, es válida universalmente. No se trata de que nos detengamos al leer: "... escribo para ganar dinero". "El trabajo de escritor" de Genet es uno de los más dignos da atención. Genet mismo está obsesionado por la soberanía. Pero no se ha dado cuenta de que la soberanía requiere el impulso del corazón y la lealtad porque se da en comunicación. La vida de Genet es un fracaso y bajo la apariencia de un éxito, ocurre lo mismo con sus obras. No son serviles, superan a la mayoría de los escritores que se consideran "literatura": pero no san soberanos, al quedar sustraídas a la exigencia elemental de la soberanía: la lealtad como último resorte, lealtad sin la cual se deshace el edificio de la soberanía. La obra de Genet es la agitación de un

hombre desconfiado del que ha podido decir Sartre: "si se le acorrala, estallará en carcajadas, y confesará sin dificultad que se ha divertido a costa de nosotros, que sólo intentaba escandalizarnos aún más: si se le ha ocurrido bautizar con el nombre de Santidad a esta perversión demoniaca y sofisticada de una noción sagrada...", etc.

EL FRACASO DE GENET

La indiferencia de Genet ante la comunicación es origen de un hecho cierto: sus relatos interesan, pero no apasionan. No hay nada más frío, menos conmovedor, bajo el deslumbrante alarde de palabras, que el alabado pasaje en que Genet cuenta la suerte de Harcamone. La belleza de ese pasaje es la belleza de las alhajas; es demasiado ostentosa y de un mal gusto bastante frío. Su esplendor recuerda las exhibiciones que Aragón prodigaba en los primeros tiempos del surrealismo: la misma facilidad verbal, el mismo recuerdo a las facilidades escandalosas. No creo que este género de provocación deje un día de seducir, pero el efecto de seducción está subordinado al interés por un éxito exterior, a la

preferencia por una apariencia falsa, más rápidamente perceptible. Los servilismos en la búsqueda de esos éxitos son los mismos en el autor que en los lectores. Cada uno por su lado, autor y lector, evitan el desgarramiento, la destrucción, que es la comunicación soberana y se limitan uno y otro a los prestigios del éxito.

Este aspecto no es el único. Sería inútil querer reducir a Genet al partido que supo extraer de sus brillantes dotes. En la base hay en él un deseo de insubordinación, pero ese deseo, aunque sea profundo, no guía siempre el trabajo del escritor.

Lo más notable es que la soledad moral - y la ironía - en que se enreda le han mantenido fuera de esa soberanía perdida, cuando fue el deseo de ella lo que le impulsó a las paradojas de que he hablado. En efecto, la búsqueda de la soberanía por parte del hombre alienado está, por un lado - por el hecho de la civilización -, en la base de la agitación histórica (ya se trate de religión, ya de lucha política emprendida, según Marx, a causa de la "alienación" del hombre); pero, por otro lado, la soberanía es el objeto que se oculta siempre, que nadie ha alcanzado, y que nadie alcanzará, por esta razón definitiva: que no podemos poseerla como un objeto, que nos ve-

mos reducidos a buscarla. Una fuerza similar a la de la gravedad aliena siempre en el sentido de la utilidad a la soberanía propuesta (hasta los soberanos celestes, a los que sin embargo, la imaginación habría podido liberar de toda servidumbre, se subordinan a fines útiles). Hegel en la Fenomenología del Espíritu desarrollando esa dialéctica del amo (el señor, el soberano) y el esclavo (el hombre sometido al trabajo) que se halla en el origen de la teoría comunista de la lucha de clases, conduce al esclavo al triunfo pero su aparente soberanía no es entonces más que la voluntad autónoma de la servidumbre: la soberanía sólo tiene para sí el reino del fracaso.

Por tanto, no podemos hablar de la soberanía frustrada de Genet como si existiera una soberanía real que se opusiera a ella y de la cual fuera posible mostrar la forma realizada. La soberanía a la que jamás el hombre ha dejado de pretender, no ha sido nunca ni siquiera accesible y no tenemos por qué pensar que habrá de serlo algún día. A la soberanía de que hablamos, podemos tender... en la gracia del instante, sin que un esfuerzo similar al que hacemos racionalmente para sobrevivir tenga el poder de aproximamos a ella. Jamás podemos ser soberanos. Pero diferenciamos los momentos en que la suerte

nos lleva y, divinamente, nos ilumina con los resplandores furtivos de la comunicación, y esos momentos de infortunio en los que el pensamiento de la soberanía nos impulsa a ver en ella un bien. La actitud de Genet, ansioso de dignidad real, de nobleza y de soberanía en el sentido tradicional es el digno de un cálculo abocado a la impotencia. Piénsese en esos, que hasta en nuestros días forman legión que, eligen la genealogía como ocupación. Genet tiene sobre ellos la ventaja de su trayectoria al mismo tiempo caprichosa y patética. Pero se da la misma torpeza en el erudito al que impresionan los títulos que en Genet cuando escribe estas líneas, que se refieren a la época de sus vagabundeos por España:

> "No me detenían ni los carabineros ni los agentes de la policía municipal. Lo que veían pasar no era un hombre sino el curioso producto de la desgracia, al que no pueden aplicarse las leyes. Yo había traspasado los limites de la indecencia. Hubiera podido por ejemplo, sin que se extrañaran ante ello, recibir a un príncipe de sangre, grande de España, llamarle primo mío y hablarle en el más hermoso lenguaje. Esto no habría sorprendido.

-¿Recibir un grande de España?, ¿Pero en qué palacio?

Para haceros comprender mejor hasta qué punto yo había alcanzado una soledad que me confería la soberanía, si yo utilizo este procedimiento retórico, es porque me lo imponen una situación y un éxito que se expresan con las palabras encargadas de expresar el triunfo del siglo. Un parentesco verbal traduce el parentesco de mi gloria con la gloria nobiliaria. Yo era pariente de príncipes y reyes por una especie de relación secreta, ignorada del mundo, la misma que le permite a una pastora tutear al rey de Francia. El palacio de que yo hablo (porque no tiene otro nombre) es el complejo edificio de delicadezas, cada vez más sutiles, que iba labrando el orgullo sobre mi soledad."

Este pasaje, sumándose a los otros ya citados, no solamente precisa la preocupación dominante de Genet: acceder a la parte soberana de la humanidad, sino que además subraya el carácter modesto y calculador de esta preocupación, subordinada a esa soberanía, cuya apariencia, antaño, era considerada

históricamente como real. Hace ver al mismo tiempo la distancia que media entre el pretendiente que persigue mezquinamente éxitos superficiales y los grandes y los reyes.

CONSUMO IMPRODUCTIVO Y SOCIEDAD FEUDAL

Sartre no desconoce el punto débil de Genet, que es precisamente no tener el poder de comunicar. Representa a Genet condenado a querer ser un ser, un objeto aprehensible por sí mismo, análogo a las cosas y no a la conciencia fue es sujeto y que por tanto no puede contemplarse a sí misma como cosa, sin arruinarse. (Desde el principio al final de su estudio no deja de insistir en esto.) Para él, Genet se vincula con esa sociedad feudal cuyos valores anticuados constantemente se le imponen. Pero esta última debilidad, en vez de llevar a Sartre a dudar de la autenticidad del escritor, le proporciona un nuevo medio para defenderle. No dice textualmente que solamente la sociedad feudal, la sociedad del pasado basada en la propiedad del suelo - y en la guerra- es culpable, Genet le parece justificado ante esa socie-

dad arcaica, que hubiera necesitado de él, de sus fechorías y de su infelicidad para responder a su propensión a derrochar (poza realizar ese fin que es la destrucción de los bienes, el consumo). EL único error de Genet está en ser moralmente la criatura de esa sociedad, que no está muerta sino condenada (que se halla sólo en vías de desaparición). En todo caso es el error de la sociedad decadente frente a la sociedad nueva, que intenta vencerla políticamente. Sartre desarrolla la oposición entre la sociedad condenable, que es la "sociedad de consumo", y la sociedad defendible, que él propugna y que es la "sociedad de productividad", que responde al esfuerzo de la U.R.S.S.". Es tanto como decir que el Mal y el Bien se vinculan con lo nocivo y lo útil, respectivamente. Claro está que muchos consumos son más útiles que nocivos, pero no son consumos puros, sino consumos productivos, que son precisamente lo contrario de ese espíritu feudal de consumir por el placer de consumir que Sartre condena. Sartre cita a Mate Bloch que habla de una "singular competición de derroche de la que fue teatro una gran "corte" del Limousin. Un caballero hace sembrar con monedillas de plata un terreno previamente labrado; otro quema cirios para alumbrar su

cocina; un tercero, "por pura jactancia", ordena que sean quemados vivos todos sus caballos". La reacción de Sartre ante estos hechos no puede sorprender: es la indignación habitual que provoca, por lo general, todo consumo que no se justifica. Sartre no comprende que precisamente el consumo inútil se opone a la producción como lo soberano se opone a lo subordinado, como la libertad a la esclavitud. Sartre condenará sin dudarlo todo aquello que depende de la soberanía, cuyo carácter "fundamentalmente" condenable yo mismo he admitido. ¿Pero la libertad?

LA LIBERTAD Y EL MAL

Revelar en la libertad el Mal, se opone a una forma de pensar convencional, conformista y tan generalizada, que su impugnación no se concibe. Sartre en primer lugar negará que la libertad tenga que ser necesariamente el Mal. Pero valora la "sociedad productiva" sin haber reconocido su naturaleza relativa: sin embargo, ese valor es relativo al consumo incluso al consumo improductivo, es decir, a la destrucción. Si buscamos la coherencia de

estas representaciones, en seguida aparece que la libertad, incluso después de destacadas sus posibles relaciones con el Bien, se halla como Blake le dice a Milton, "del lado del demonio sin saberlo". El lado del Bien es el de la sumisión, el de la obediencia. La libertad es siempre una apertura a la rebelión y el Bien se vincula con el carácter cerrado de la regia. El propio Sartre llega a hablar del Mal en términos de libertad... "nada de lo que es, dice cuando a propósito de Genet habla de la experiencia del Malo, puedo definirme o limitarme, sin embargo, yo existo, yo seré el soplo helado que aniquilará toda vida. Por tacto estoy por encima de la esencia; yo hago lo que quiero, me hago lo que yo quiero...". En cualquier caso, nadie puede ir - como Sartre al parecer pretende hacer- de la libertad a la concepción tradicional del Bien de acuerdo con lo útil.

Una única vía lleva desde el rechazo de la servidumbre a la libre limitación del talante soberano: esta vía, que Sartre ignora, es la vía de la comunicación. Sólo cuando la libertad, la transgresión de las prohibiciones y el consumo soberano se consideran en la forma en que se dan de hecho, sólo entonces se revelan las bases de una moral a la medida de aquellas que no son doblegadas enteramente por la

necesidad y que no quieren renunciar a la plenitud vislumbrada.

LA AUTÉNTICA COMUNICACIÓN; LA IMPENETRABILIDAD DE TODO "LO QUE ES" Y LA SOBERANÍA

El interés de la obra de Jean Genet no se deriva de su fuerza poética sino de la enseñanza que puede extraerse de sus debilidades. (Del mismo modo, el valor del ensayo de Sartre procede menos de un esclarecimiento perfecto que de su afán por investigar zonas donde reina la oscuridad.)

Hay en los escritos de Genet algo de poco sólido, algo frío, pulverizable, que no impide la admiración pero que en cambio deja en suspenso el asentimiento. Ese asentimiento nuestro, el mismo Genet lo rechazaría si por una equivocación indefendible pretendiésemos concedérselo. Esta comunicación que se nos escapa, cuando el juego literario la exige, puede dejar una sensación de burla; poco importa que la sensación de algo que "falta", nos remita a la conciencia de ese algo fulgurante que es la auténtica comunicación. En la depresión que re-

sulta de estos intercambios insuficientes, donde una mampara de vidrio nos separa, como lectores, de ese autor, yo adquiero esta certeza: la humanidad no está hecha de seres aislados, sino de una comunicación entre ellos; jamás estamos dados, ni siquiera a nosotros mismos, si no es en una red de comunicaciones con los demás: estamos inmersos en la comunicación, estamos reducidos a esta comunicación incesante, cuya ausencia experimentamos hasta en el fondo de la soledad, como una sugestión de múltiples posibilidades, como la espera de un momento en que se resuelva en un grito que los demás escuchan. Porque la existencia humana no es en nosotros, en esos puntos en que periódicamente se anuda, más lenguaje gritado, espasmo cruel, risa enloquecida, en donde nace el acuerdo de la conciencia - al fin compartida - de la impenetrabilidad de nosotras mismos y del mundo.

La comunicación, en el sentido en que yo quisiera entenderla, nunca es efectivamente mayor que en el momento en que la comunicación, en el sentido pobre de la palabra, en el sentido del lenguaje profano (o, como dice Sartre, de la prosa, que nos hace a nosotros - y al mundo- aparentemente penetrables) se muestra vana y similar a la noche. Ha-

blamos de diversas formas para convencer y buscar el acuerdo". Queremos establecer modestas verdades que coordinen nuestras actitudes y nuestra actividad can la de nuestros semejantes. Este esfuerzo incesante que tiende a situarnos en el mundo de una manera clara y distinta sería aparentemente imposible si no estuviéramos previamente unidos por el sentimiento de la subjetividad común, impenetrable para sí misma, y para la que es impenetrable el mundo de los objetos distintos. A toda casta, debemos captar la oposición que existe entre los dos tipos de comunicación, pero la distinción es difícil: se confunden en la medida en que no se carga el acento en la comunicación profunda. El mismo Sartre ha dejado éste confuso: ha captado perfectamente (insiste en ello en La Náusea) el carácter impenetrable de los objetos: los objetos no comunican con nosotros en ninguna medida. Pero en cambio no ha situado de forma precisa la oposición entre el objeto y el sujeto. Para él la subjetividad está clara, ¡es lo que es claro precisamente! Por una parte es, me parece, propenso a minimizar la importancia de esta inteligibilidad de los objetos, que nosotros percibimos en los fines que les atribuimos, y en su uso para esos fines. Por otra parte, su atención no se

centra bastante sobre esos momentos de una subjetividad que, siempre e inmediatamente nos es dada en la conciencia de las otras subjetividades, momentos en los cuales precisamente la subjetividad se muestra como ininteligible, relativamente a la inteligibilidad de los objetos usuales y, en general, del mundo objetivo. Sartre no puede evidentemente ignorar esta apariencia, pero da la espalda a esos momentos en los que también se nos produce la náusea porque, en el instante en que se nos muestra la ininteligibilidad, presenta a su vez un carácter insuperable, un carácter de escándalo. En última instancia, para nosotros, lo que es, es escándalo; la conciencia de ser, es el escándalo de la conciencia, y no podemos incluso no debemos- sorprendernos. Pero tampoco podemos contentarnos con palabras: escándalo y conciencia son una misma cosa, una conciencia sin escándalo es una conciencia alienada, una conciencia momo demuestra la experiencia- de objetos claros y distintos, inteligibles o por lo menos creídos tales. El paso de lo inteligible a lo ininteligible, a lo que, al dejar de ser cognoscible, empieza a parecernos intolerable, se halla ciertamente en el origen de ese sentimiento de escándalo, pero se trata menos de una diferencia de nivel que

de una experiencia dada en la comunicación mayor entre los seres. El escándalo es el hecho - instantáneo - de que una conciencia sea conciencia de otra conciencia, sea mirada de otra mirada (de este modo es fulguración íntima, que se aleja de lo que habitualmente vincula a la conciencia con la inteligibilidad duradera y tranquilizadora de los objetos).

Se puede ver, si se me ha seguido, que existe una oposición fundamental entre la comunicación pobre, base de la sociedad profana (de la sociedad activa - en el sentido en que la actividad se confunde con la productividad) y la comunicación fuerte, que abandona alas conciencias, que se reflejan una a otra, o unas y otras, en ese impenetrable que es su "en última instancia". Vemos además que la comunicación fuerte es primera, es un dato simple, apariencia suprema de la existencia, que se nos revela en la multiplicidad de las conciencias y en su comunicabilidad. La actividad habitual de los seres - lo que llamamos "nuestras ocupaciones"- les separa de los momentos privilegiados de comunicación fuerte, que fundamentan las emociones de la sensualidad y de las fiestas, que fundamentan el drama, el amor, la separación y la muerte. Estos momentos no son a su vez iguales entre sí: a veces los buscamos por sí

mismos (cuando sólo tienen sentido en el instante y es por tanto contradictorio concertar su retorno); podemos alcanzarlos con ayuda de pobres medios. Pero no importa: no podemos prescindir de la reaparición del instante (aunque sea dolorosa, desgarradora) del instante en que su impenetrabilidad se revela a las conciencias que se unen y se penetran de una manera ilimitada. Más vale hacer trampa, con tal de no ser definitivamente o demasiado cruelmente desgarrado: mantenemos con el escándalo - que a toda costa queremos provocar, pero al que no obstante intentamos escapar- un lazo indefectible, pero lo menos doloroso posible, bajo la forma de religión o de arte (del arte que heredó una parte de los poderes de la religión). La cuestión de la comunicación se plantea siempre en la expresión literaria: esta es en efecto poética o no es nada (en ese caso no es más que la búsqueda de entendimientos particulares o la enseñanza de verdades subalternas que Sartre" designa al hablar de prosa).

LA SOBERANÍA TRAICIONADA

No hay ninguna diferencia entre la comunicación fuerte representada de este modo y lo que yo entiendo por soberanía. La comunicación supone, en el instante, la soberanía de los que comunican entre sí, y recíprocamente la soberanía supone la comunicación; es, en intención, comunicable, sino no es soberana. Hay que decir, insistiendo en ello, que la soberanía es siempre comunicación, y que la comunicación, en el sentido fuerte, es siempre soberana. Si nos atenemos a este punto de vista la experiencia de Genet es de un interés ejemplar.

Para dar sentido a esta experiencia, que no es sólo la de un escritor sino la de un hombre que transgredió todas las leyes de la sociedad - todas las prohibiciones sobre las que se funda la sociedad- deberé partir de un aspecto propiamente humano de la soberanía y de la comunicación. La humanidad - en lo que se diferencia de la animalidad -, es una resultante de la observación de determinadas prohibiciones, algunas de las cuales son universales; por ejemplo, los principios que se oponen al incesto, al contacto con la sangre menstrual, a la obscenidad, al crimen, a comer carne humana; en primer lugar, los

muertos son objeto de prescripciones que varían según el tiempo y los lugares, prescripciones que nadie debe contravenir. La comunicación y la soberanía se dan en el marco de vida determinado por las prohibiciones comunes (a las que vienen a añadirse, en cada diferente lugar, numerosos tabús). Estas diversas limitaciones contravienen sin duda, aunque en diferente grado, la plenitud de la soberanía. No podemos sorprendernos si la búsqueda de la soberanía está unida a la infracción de una o varias prohibiciones. Citaré como ejemplo el hecho de que en Egipto el soberano estaba exceptuado de la prohibición del incesto. Así también, la operación soberana que es el sacrificio tiene características de crimen; dar muerte a la víctima es actuar contra las prescripciones que son válidas en otras circunstancias. De forma más general, durante el "tiempo soberano" de una fiesta se admiten o incluso se ordenan comportamientos contrarios a las leyes que rigen durante "el tiempo profano". Por eso la vía de creación de un elemento soberano (o sagrado) - de un personaje institucional o de una víctima ofrecida- es una negación de una de esas prohibiciones, cuya observación general nos hace seres humanos y no animales. Esto quiere decir que la soberanía, en la

medida en que la humanidad se esfuerza por lograrla, nos exige situarnos "por encima de la esencia" que la constituye. Esto quiere decir también que la comunicación profunda sólo puede hacerse con una condición: que recurramos al Mal, es decir, a la violación de la prohibición".

El ejemplo de Genet responde exactamente a la actitud clásica en el sentido de que buscó la soberanía en el Mal, y de que el Mal, en efecto, le proporcionó esos momentos vertiginosos en los que parece que en nosotros el ser se disgrega, y, si bien sobrevive, escapa a la esencia que le limitaba. Pero Genet se niega a la comunicación.

Y por negarse a la comunicación, Genet no alcanza el momento soberano en que dejaría de referirlo todo a sus preocupaciones de ser aislado o, como dice Sartre, de "ser" a secas; en la medida en que se abandona al Mal sin limitaciones, se escapa la comunicación. Todo se aclara en este punto: lo que hunde a Genet es la soledad en que se encierra, donde lo que subsiste de los demás es siempre vago, indiferente: es, en una palabra, que ha hecho el Mal para su solitario provecho, ese Mal al que había recurrido para existir soberanamente. El Mal que la soberanía exige es necesariamente limitado: la mis-

ma soberanía lo limita. Se opone a lo que la esclavizaba, en la medida en que es comunicación. Se opone a ello con ese impulso soberano que expresa un carácter sagrado de la moral.

Admito que Genet quiso llegar a ser sagrado. Admito que en él, el amor por el Mal superó la preocupación por el interés, que quiso el Mal como un valor espiritual, y que condujo su experiencia sin flaquear. Ningún motivo vulgar explicaría su fracaso, pero - como en una prisión mejor cerrada que las prisiones reales -, una suerte nefasta le encerró en sí mismo, en el fondo de su desconfianza. Nunca se entregó sin reticencias a esos irracionales impulsos que ponen a los seres de acuerdo entre sí en virtud de un gran desorden, pero les ponen de acuerdo, a la condición de que no mantengan alerta una mirada torva, fija en la diferencia entre sí mismo y los demás. Sartre ha hablado admirablemente de esa tristeza suspicaz que ata a Genet. Una admiración literaria, en parte excesiva, no le ha impedido a Sartre - más bien le ha permitido- expresar juicios sobre Genet, cuya severidad, temperada por una simpatía profunda, es a veces mordaz. Sartre insiste sobre este punto: Genet, al que mueven las contradicciones de una voluntad entregada a lo peor, a

pesar de que busca "la imposible Nulidad", reivindica finalmente el ser para su existencia. Quiere aprehender su existencia, necesita llegar al ser, necesita darse a sí mismo el ser de las cosas... Sería necesario que esta existencia "hubiera podido ser sin necesidad de representar su propio ser: en sí "Genet quiere "petrificarse en sustancia" y si es verdad que su búsqueda tiende, como dice Sartre, hacia ese punto que definió Bretón en esa fórmula que es quizá una de las más apropiadas para la soberanía "el punto desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos como contradictorios..." eso no puede hacerse sin una alteración fundamental. En efecto Sartre añade: "... Bretón espera, ya que no "ver" lo surreal, por lo menos confundirse con ello en una indiferenciación en la que visión y ser no formen más que uno..." Pero la "santidad de Genet" es "lo surreal de Bretón captado como el reverso inaccesible y sustancial de la existencia...", es la soberanía "confiscada", la soberanía muerta, de aquel cuyo deseo solitario de soberanía es traición de la soberanía.